GHEORGHE VRABIE RETORICA FOLCLORULUI
(POEZIA)

GHEORGHE VRABIE
RETORICA FOLCLORULUI
(POEZIA)

EDITURA MINERVA
Bucureşti, 1978

Carissimae uxori

CUPRINS

PREFAŢĂ

Vechile noastre contribuţii, Structura stilului oral (1947), Mijloace artistice în balada noastră populară (1962), Din arta literară a doinei transilvănene (1967), iar mai recent studiul Structura poetică a basmului (1975), lasă să se întrevadă preocuparea autorului pentru mijloacele de comunicare poetică în folclor. Prin Retorica folclorului încercăm să circumscriem conceptul de poezie populară ca procedeu, schiţînd astfel un alt mod de înţelegere a acesteia. j^

Titlul lucrăriţjp interesul pentru latura discursivă a creaţiilor orale nu pot fi privite drept mimare după „vechea" sau „noua" retorică şi nici după „formalism" sau „structuralism" etc. Fără să rămînem străini de asemenea curente, mai vechi sau moderne, am ţinut seama întîi de toate de esenţa orală a poeziei noastre populare, deci de modalităţile proprii de creare şi colportare ale acesteia. Din faptul că balada „se zice", oraţia de nuntă ori poeziile de ritual de la sărbătorile de iarnă „se urează", doina „se cîntă" după anumit tipic, poezia de ceremonial este expusă după anumită tehnică etc., am reţinut că toate au o retorică proprie, adică posedă structuri poetice diferenţiate, în raport cu funcţia fiecăreia, şi care nu sînt străine de ceea ce anticii numeau ars dicendi.

Acestei „arte de a zice" i-am găsit sursa primordială în limbajul uzual, folosit de noi toţi. De aceea am şi intitulat prima parte a studiului de faţă: Expresivitatea limbii cotidiene ca poezie.

Procedînd la o descriere a stratului lingvistic sonor şi la relevarea unor virtuţi discursive ale lexicului folcloric, ca şi la analiza unor fenomene de sintaxă poetică, am delimitat natura figurilor şi a modalităţilor de comunicare specifice stilului oral. Preocuparea noastră de seamă a fost să stabilim jaloane la o metodologie a retoricii 'aplicată la folclor. De aceea şi exemplificările au caracter de excerpta, fenomene de limbă alese cit mai potrivit din materialele populare, ca prin ele să ilustrăm pmă la evidenţă conceptul de retorică. Concomitent însă cu asemenea latură a investigaţiilor noastre,

am arătat direct, prin fapte de limbă şi analiză a cîtorva tehnici discursive, în ce constă efectele stilistice, adică muzicalitatea şi plasticitatea poeziei populare, despre care se vorbeşte mereu, şi, în aceeaşi măsură, la ce se reduce conciziunea ori digresivitatea ei.
De această latură a studiului au fost asociate, în mod firesc, o sumă de observaţii privind limbajul ornant. Capitole despre epitet şi comparaţie, despre metaforă şi toate celelalte modalităţi de împodobire a comunicării poetice, ilustrează vizibil măestria şi capacitatea autorilor anonimi de a ridica limbajul natural al vorbirii comune în sfera poeziei.
Unele din aceste podoabe, cum ar fi metafora ca sistem de comunicare propriu creaţiilor folclorice, au fost mai pe larg expuse în partea întîi a studiului, ceea ce ne-a dispensat să mai adăugăm ceva asupra acestui aspect la capitolul liricii; după cum figuri ca: simbolul, alegoria sau ironia au fost semnalate doar în această parte, conceptele fiind pe larg dezvoltate în capitole privind dis^-cursul simbolic, ironic, ideografic din cea de a cafea parte. Autorul a fost, aşadar, preocupat de o echilibrare a stuaiului, fapt ce se concretizează şi într-o continuă trimitere în text la capitolele respective.
în Probleme ale discursului folcloric (partea a Ii-a), arătăm cum procedeele şi limbajul ornant se asamblează structurilor poetice. Astfel am reţinut, de exemplu, că cimilitura este expresie a unui sistem metaforic complex, colinda — a unei coerenţe simbolice, balada ori poezia de ceremonial — un rezultat firesc al unor tehnici discursive ş.a.m.d.
Orientată în acest mod, sinteza de faţă abordează problemele de bază ale literaturii folclorice, ca „tradiţie" şi „inovaţie", „oralitate", „autenticitate" etc, de la alt nivel. Analiza intrinsecă a textelor ilustrează că acestea sînt expresie a unor mari talente care ştiu să mlădieze limbajul şi să cheme virtuţile persuasive ale cu-vîntului la supreme valori artistice.
Demonstrarea unor asemenea adevăruri a fost făcută nu la modul impresionist-subiectiv, ci prin sesizarea celor mai de seamă fapte de limbă, ca unele care întruchipează, în mod strălucit, sensibilitatea şi fantezia maselor. Am privit, aşadar, opera folclorică în materialitatea ei lingvistică, aşezînd drept criteriu lec-

tura directă a textelor şi desprinderea unor mecanisme ficţionale.
Investigarea întreprinsă din asemenea punct de vedere nu s-a limitat numai la explorarea mijloacelor expresive şi a unor tehnici discursive. Descrierea şi analiza acestora au implicat, volcns-nolens, şi probleme legate de emiţător şi destinatar, aspecte ale temei şi mesajului folcloric, toate înmănunchind probleme ale operei folclorice concepută ca un organism poetic multilateral structurat.
în întreg acest travaliu ne-am străduit ca enunţurile principiale ale studiului de faţă să aibă o acoperire cît mai completă în cuprinsul poeziei populare, ele fiind expresie tocmai a acesteia. De aceea ne-am adresat la materiale oferite de colecţii publicate în epoci diferite. Astfel pentru lirică am parcurs, în paralelă, colecţiile de poezie populară publicate de Jarnik-Bîrseanu (1885). şi H. Teculescu (1928). Şi tot aşa am procedat şi cu colindele (Viciu-Drăgoi), cu baladele (G. Dem.Teodorescu — Gr. Tocilescu — Al. Amzulescu), cu cimiliturile etc. Nu ne-am adresat tuturor colecţiilor, fiindcă fenomenele de limbă cu procedeele retorice se menţin aceleaşi de-a lungul unor epoci (ca să dispară, de cele mai multe ori, în colecţiile recent publicate).
Mai adăugăm că atît observaţiile de ordin principial, firele teoretice conducătoare ale studiului, cît şi ilustrarea lor prin texte, n-au putut fi date decît sumar, pentru a păstra o proporţie rezonabilă unei lucrări accesibile lecturii. Aceasta nu înseamnă că şi unele şi altele nu pot fi dezvoltate prin alte exemple aflate la îndemîna oricui vrea să se documenteze ad Hbitum. Şi, cum socotim sinteza de faţă doar prospectivă şi proiectivă, sîntem siguri că folcloristica noastră contemporană, intrată într-un impetuos avînt, va relua şi adînci, prin studii complementare, cele mai multe din capitole.
Defrişînd terenuri virgine, fără îndoială că formulările noastre nu vor apărea întotdeauna clare şi suficient de argumentate. Se vor găsi unele imprecizîuni. Nu sînt excluse nici erorile, deşi noi ne-am străduit să fie cît mai puţine. Lucrarea fiind deschisă dezbaterilor, va stimula — sperăm — aflarea a noi argumente.
Dată fiind natura studiului, am fost nevoiţi să parcurgem o amplă bibliografie conexă, spre a stabili limite şi un spirit propriu acestuia, întrucît materia folclorică n-a fost investigată — atît de folcloristica noastră, cît şi de cea străină — din punct de vedere al retoricii. Efortului general de a găsi orientarea cea mai potrivită expunerii materiei i s-a adăugat şi dorinţa de a folosi
un limbaj adecvat. Mulţimea de termeni, frecvenţi în studiile de stilistică şi poetică, folosiţi şi de noi, poate să sune strident. Ei n-au fost puşi în circulaţie însă ca să epateze pe cititori, ci pentru că acoperă perfect nişte fapte de limbă, prezente în literatura folclorică şi aflate şi în vorbirea curentă de astăzi. Ne-am ferit de o terminologie ad-hoc inventată. Ne-am străduit ca studiul de faţă să corespundă exigenţelor ştiinţei contemporane. Nu putem încheia acest cuvînt înainte, fără să ne exprimăm gratitudinea faţă de Fundaţia „Alexander v. Humboldt" — Bonn, care ne-a facilitat o informare mai de lungă durată în bibliotecile din străinătate. De asemenea ţinem să aducem mulţumiri călduroase celor

care ne-au citit lucrarea în manuscris, făcînd utile sugestii de îmbunătăţire a textului, îndeosebi tovarăşei Stanca Fotino, cercetătoare la Institutul de cercetări etnologice şi dialec-tologice, şi tovarăşului Iordan Datcu, lector de carte; în aceeaşi măsură ne exprimăm recunoştinţa faţă de Editura Minerva care a inclus-o în planul ei de apariţii.

PRIN RETORICĂ SPRE NOI PERSPECTIVE ÎN FOLCLORISTICĂ (PRELIMINARII)

Este surprinzător cum vechiul concept despre ars diccndi a putut să genereze viziuni noi de înţelegere a poeziei. Condamnată ca desuetă, cu toate că într-o vreme era obiect de studiu în învăţămînt, retorica antică a fost deodată scuturată de stratul gros de praf, cu care fusese acoperită secole de-a rîndul şi, che-mată la viaţă, a evoluat către o „retorică nouă". Colateral cu aceasta s-au ivit, îndată după primul război mondial, direcţii noi în critica literară mai de pretutindeni, care au drept sursă îndepărtată tot retorica antică. Dintre acestea cităm aşa-numitul curent al „formalismului rus" care se întîlneşte, cam în aceeaşi perioadă, cu „New-Criticism-ul" anglo-american, iar mai tîrziu cu structuralismul francez din jurul publicaţiei Communications şi cu grupul de cercetători belgieni care şi-au concretizat ideile în tratatul de Retorică generală, tradus şi în limba română (1974). Nu este locul ca în cadrul studiului de faţă să facem o expunere amplă a acestor noi tendinţe de actualizare a retoricii antice, deşi ar fi plină de interes.

Am amintit numai de asemenea direcţii, spre a arăta că folosind tratate de retorică ca al lui Quintilian ori altele apărute ulterior, în secolul al XlX-lea (M. Fontanier sau W. Wackernagel), fundate pe aceleaşi principii, folosind, de asemenea, numeroase studii închinate „noii" retorici, toate ne-au deschis alte căi de înţelegere a creaţiilor orale, ne-au arătat încotro trebuie îndreptate cercetările privind arta folclorului. Prin examinarea unor tehnici, a unor forme retorice, curente în vorbirea obişnuită şi atît de frecvente în poezia folclorică şi, de asemenea, printr-o analiză a diferitelor tipuri de discurs folcloric, am ajuns să aruncăm alte lumini asupra esenţelor, valorii Şi autenticităţii creaţiilor orale.

13

înainte de a aborda problemele de bază ale cercetării noastre, socotim util să schiţăm cîteva aspecte metodologice, care vor deveni fire conducătoare în întreaga expunere. Ne-am oprit asupra a trei dintre ele, şi anume: poetul anonim — un iscusit meşteşugar ; creaţia folclorică şi caracterul funcţional al limbajului; „textul" folcloric — expresie a unui mecanism ficţional.

POETUL ANONIM - UN ISCUSIT MEŞTEŞUGAR

Odată cu descoperirea şi publicarea poeziei populare, s-au ridicat numeroase întrebări cu privire la geneza şi natura ei intimă, la modul cum a luat naştere şi, deci, la autorul poeziei populare. Toate au fost probleme dezbătute cu aprindere. Intervenind în discuţii spirite de formaţii dintre cele mai diverse, scriitori întîi de toate, apoi esteticieni, filologi, etnologi etc, era de aşteptat ca şi punctele de vedere îmbrăţişate să fie deosebite. Varietatea acestora a dus la crearea unor curente şi şcoli, punînd în circulaţie un bogat capital de idei, cu o interesantă istorie a lor ce a dus la constituirea unei noi discipline: folcloristica.

§.î.l. Cu privire la geneză, răspunsurile au fost în dependenţă şi de epocă. într-o primă fază actul creaţiei fiind învăluit în taină şi mister, şi sensul lui a fost exprimat la modul vag, general. . Formularea lui M. Kogălniceanu este tipică pentru un mare număr de scriitori români (francezi, germani, englezi): „Cele mai multe din aceste cîntece sînt producţiile spiritului romantic al întregului popor, întîi de toate al celor din colibe, de la turme şi cirezi". Asemenea cuvinte, auzite în preajma anilor 1840, în plină epocă romantică, au fost reformulate în felurite chipuri.

Concepţia izvora dintr-o stare sufletească tipică vremii, aceea că poezia populară, fiind prea frumoasă şi perfectă, ar fi fost imposibil să fie operă a „unuia": „Un singur om n-ar avea o comoară aşa de bogată de imagini, de idei măreţe, în presimţiri duioase", susţine Al. Russo. Aşadar, numai întregul popor, toţi împreună ar fi în stare să creeze adevărate bijuterii, expresie a spiritului lor. Din această ambianţă se desprinde şi formularea poetului german L. Uhland: „Nu e numai o formă goală a vorbirii că popoarele compun poetic". Asemenea concepte au fost conjugate în felurite chipuri.

14

§.1.2. într-o perioadă mai apropiată de vremea noastră, mai realistă şi în ceea ce priveşte problema în discuţie, dezbaterile au luat o întorsătură cu totul opusă. Fiind negată posibilitatea unui „autor colectiv", căci ar fi greu de conceput o operă a mai multora, se ajunge la concluzia că unul singur şi numai acesta este în stare şi în domeniul folclorului să plăsmuiască poezie sau proză (basm), ca şi orice altă creaţie orală. Aspectul a fost supus, la români, unei atente analize de către G. Coşbuc, opinînd şi el pentru individul singur creator de folclor. Şi un estetician ca B. Croce se pronunţă categoric împotriva celor exprimate mai sus în felul următor: „...Nici o poezie nu este colectivă la origine, pretinzîndu-se pentru ivirea ei persoana unui poet" (subl. n.)

§.1.3. Ca o reacţie împotriva spiritului romantic, către sfîr-şitul secolului trecut s-a mai conturat o altă direcţie, ca o completare a celei de mai sus, reprezentată la români de către B. P. Hasdeu, şi anume: opera folclorică fiind creaţie a unui singur autor, ea devine a tuturora, deci colectivă, prin circulaţie.

§.1.4. Acest succint tur de orizont, întreprins asupra procesului istoric al genezei creaţiilor orale, ne-a fost necesar spre a afirma — prin prisma retoricii — un nou punct de vedere şi anume: poezia populară ca operă a unui iscusit şi de talent meşteşugar. Cu alte cuvinte, autorul în folclor nu mai este privit ca un ins inspirat, înzestrat cu har divin, cum încercau romanticii să susţină; şi de asemenea nici colectivitatea, adică mai mulţi („toţi"), cum arătau alţii. Mai aproape de adevăr se apropie cei care susţin că poezia populară se creează şi recreează în procesul circulaţiei.

Din întreaga lucrare de faţă va rezulta că autor şi colportor este insul stăpîn pe o sumă de procedee tipice categoriei respective, pe care le manevrează şi asamblează cu talent şi sensibilitate într-o nouă viziune artistică. în unele cercetări apar termeni noi: de „emitent" sau „performer", iar pentru cercul de ascultători, cel de „receptor". Păstrînd şi folosind termenul de autor, nu-i conferim acestuia nicidecum atributele „scriitorului" de literatură. De aceea îl dublăm deseori cu termenul de colportor, specificînd că balada este zisă de lăutar, doina cîntată de tînăra fată ori nevastă, colinda — de grupul de feciori ş.a.m.d. Acţiunea de transmitere este întreprinsă de aşa natură, încît creaţia devine perfectibilă încontinuu prin talentul colportorului şi plasma unui mediu lingvistic, în care acesta trăieşte, şi de asemenea schematizată, redusă la prozaic, în gura altui „emitent" mai puţin în-

zestrat. Mijloacele de comunicare artistică abundă în mediul lingvistic al colectivităţilor, iar autorul anonim meşteşugar (poet sau prozator), înzestrat cu o cunoaştere a procedeelor şi o stă-pînire a unui limbaj plastic, variabil şi acesta în funcţie de mediul lingvistic al zonei, desăvîrşeşte neîncetat motiv şi temă, creaţia orală ajungînd astfel în zona măiestriei artistice.

Prin studiile de retorică a folclorului, se ajunge, aşadar, nu numai la evaluarea creaţiilor folclorice, ci la însăşi explicitarea procesului generativ.,

CREAŢIA FOLCLORICĂ ŞI CARACTERUL FUNCŢIONAL AL LIMBAJULUI

§.2.0. O altă problemă dezbătută în folcloristica generală a fost a mediului social. Cercetările au fost îndreptate însă mai mult către natura intimă a conceptului, spre a releva categoriile sociale, ca generatoare ori purtătoare de valori artistice. Astfel sînt cunoscute numeroase intervenţii în determinarea conceptului de „colectivitate" (Gemeinschaft), spre deosebire de acela al „unităţilor" sociale; nu mai puţine sînt cele cu privire la relevarea laturii psihologice, etnografice ori etnologice a creaţiei populare. Din asemenea dezbateri a lipsit total preocuparea de a pune în lumină mediul lingvistic. Prin studiul de retorică a textului, acesta ne apare de foarte mare importanţă în explicarea naturii şi valorii creaţiilor orale, ca unul ce formează scheletul şi însăşi plasma lor.

Faptul că autorii şi colportorii de folclor convieţuiesc cu semenii lor, îşi duc viaţa de toate zilele în mijlocul maselor ale căror aspiraţii, sentimente, datini, le ridică în sfera poeziei printr-un limbaj comun tuturora, constituie o stringentă realitate ce nu poate fi pierdută din vedere. Astfel mediul lingvistic reprezintă coordonata fundamentală, face parte integrantă din însăşi poezia folclorică.

§.2.1. Spre a aşeza problema în limitele ei fireşti, socotim necesar să formulăm, tot de la început, un răspuns la o întrebare ce ni s-a impus şi pe care şi-ar pune-o şi cititorii noştri, anume: este limba uzuală, vorbită de ascultătorii poeziei populare, însăşi limba acestei poezii? Cu alte cuvinte, acel „unul" care se ridică din mijlocul maselor şi-i exprimă aspiraţiile, sentimentele, impu-nîndu-se ca „poet anonim", foloseşte el limbajul comun? Nu cumva este înzestrat cu alt limbaj poetic, inventat special, deci, deosebit

de al celor mulţi? Studierea folclorului din perspectivă retorică dezvăluie şi arată exact cum stau lucrurile. Fără îndoială că „autorul" şi, în aceeaşi măsură şi colportorii de folclor, sînt dotaţi cu o natură psihică, poetică, mai deosebită faţă de semenii lor din colectivităţile din care ei înşişi fac parte. Cei mai mulţi dintre aceştia au darul expunerilor colorate, sînt mai talentaţi decît „masele". Dar, mai cu seamă, ei cunosc procedeele artei folclorice, sînt mai buni meşteşugari, ca să ne exprimăm mai exact. Dar şi în asemenea situaţie, a crede că ei se desprind total de ambianţa mediului social şi mai cu seamă a mediului lingvistic, că ei sînt stăpîniţi de ideea de a folosi un limbaj poetic propriu, deosebit de cel comun, n-ar însemna nimic altceva decît ca poetul anonim să se interpună, prin opera sa, ca autor al unei arte individuale. Ceea ce se întîmplă uneori în lumea satelor, dar asemenea poezie nu mai este folclorică, „tradiţională" (cf. Gh. Vrabie, Folclorul..., 1947, p. 77 şi urm.). Ca aceasta să se menţină în limitele unei creaţii orale, ea trebuie să rămînă aproape de limba vorbită a celor mulţi. Esteticianul german K. Vossler a surprins fenomenul în cuvinte sugestive, cînd afirmă că în poezia populară „... se revarsă seminţele şi roadele poetice ale tuturora"; că „... opera literară nu este populară şi naţională, fiindcă autorul dispare în umbra anonimatului, ci fiindcă el se adăposteşte cu toată fiinţa lui în umbra limbii poporului". (Subl. n.; în Poetică şi stilistică, p. 10.)'Formularea ni se pare cea mai potrivită. Fără să negăm talentul şi măiestria fiecăruia dintre cei ce cîntă doine sau balade, colportează folclor, aceştia toţi cunosc bine limbajul celor în mijlocul cărora trăiesc. Dar în plus faţă de aceştia, ei cunosc şi mînuiesc cu dexteritate mulţimea variată de clişee, procedeele stilistice, se supun modelului în continua

lui desăvîrşire artistică. Numai datorită acestora poezia populară devine mai expresivă şi se situează în sfera unei clasicităţi orale recunoscute.
§.2.2. O însemnată întregire a teoriei mediului lingvistic aduce Ch. Bally. Prin scrierile sale, acesta pune în lumină tocmai virtuţile artistice ale limbii vorbite. Avînd drept punct de plecare, în interesantele sale consideraţii, spontaneitatea şi naturaleţea limbii cotidiene (o reluare, la un mod mai ştiinţific, a ideilor lui G. B. Vico şi I. G. Herder), Bally arată că aceasta este cu mult mai bogată în „material expresiv" decît limba „scrisă" a intelectualilor. Prin mulţimea de cuvinte argotice — dialectale am spune noi —, prin vocabular, deci, ea conţine fantezie, şi prin toate
17
vorbirea comună devine mai afectivă şi are o mai mare putere de evocare a diferitelor medii şi forme de viaţă (I, p. 210). Este tocmai ceea ce ilustrează folclorul.
în altă parte Bally mai arată că fiecare grup distinct şi fiecare formă de activitate tind să creeze un tip special de expresie (Ibid., p. 220 şi urm.).
Prin prisma unor asemenea adevăruri, cărora ne alăturăm ca fiind foarte importante pentru valorificarea estetică a creaţiilor orale, se observă că există un limbaj cu trăsături specifice baladei şi altul colindei sau doinei, cimiliturii ş.a.m.d. Căci fiecare din aceste categorii fiind ancorate în anumite medii sociale şi fiecare dintre ele avînd funcţii specifice şi modalităţile de exprimare variază de la o categorie la alta, evoluează către structuri poetice aparte.
§.2.2.1. Distincţia făcută mai sus este importantă şi fiindcă aduce după sine un firesc corolar privind retorica folclorului: consideraţiile estetice, întreprinse asupra stilului şi limbajului poetic, vor fi făcute, nu la modul general, „asupra poeziei populare", căci atunci ele s-ar pierde într-o sumă de generalizări, de impresii subiective. Orientate către o analiză minuţioasă a textului, investigaţiile noastre vor pune în lumină mijloacele de exprimare specifice unei categorii, cum este cea care se dezvoltă în mijlocul unui mediu social, avînd o funcţie tipică. Rezultatele obţinute pe această cale vor fi cu totul altele decît cele la care ajunge critica literară aplicată la folclor. Şi aceasta datorită faptului că se pleacă de la studiul limbajului, unul la colindă şi altul la baladă sau doină etc. Deşi procedeele retorice şi sistemul meta-foric rămîn aceleaşi, ele sînt potenţate diferenţiat. Căci cu fiecare în parte avem de-a face cu anumit meşteşugar, cu anumit mediu lingvistic şi cu anumită funcţie social-artistică. Aşadar, în fiecare din categoriile folclorice cuvîntul este chemat să exprime esenţe artistice noi.
Sîntem cu totul de acord cu gîndirea estetică a ilustrului savant ceh Jan Mukafovsky, care susţine că limbajul poetic: ...... nu este totdeauna un limbaj ornamental"; „nici frumuseţea
ni: este un semn permanent al cuvîntului poetic"; de asemenea limbajul poetic: „... nu este identic nici cu limbajul emoţional, menit să exprime sentimentele"; în sfîrşit: „nici prin plasticitate limbajul nu poate fi definit în mod integral" (în Poetică şi stilistică, pp. 195—-196; subl. aut.). Ca apoi esteticianul citat să încheie importantele consideraţii cu ideea că limbajul poetic
13
L
poate fi definit: „...numai prin funcţia pe care o îndeplineşte", care se concretizează într-o „modalitate de utilizare" (Ibid., p. 197).
Este tocmai ceea ce ne demonstrează creaţiile folclorice. De aceea în analiza ce vom întreprinde, privind modalităţile de exprimare artistică în folclor, distincţia făcută de esteticianul praghez devine operatorie. Căci, din cîte se va vedea mai departe, stilul şi limbajul poetic variază de la o categorie la alta: într-una este plastic, ornamental, metaforic, într-alta devine retoric sau emotiv, simbolic. Astfel, ar fi greu de spus că mijloacele de exprimare în poezia incantaţiilor sînt de natură metaforică, ornamentală, cu toate că nu lipseşte epitetul; ori emoţional, în cimilituri. Ceea ce conferă în cel dintîi caz farmec poetic, impunîndu-se ca dominantă stilistică proprie, este structura frazei cu un schelet retoric, pe undeva întîlnit şi în balade. Acestei naturi i se adaugă un lexic specific, uneori straniu ori banal, dar întotdeauna distins printr-un cromatism pitoresc. Cimilitura însă, din cîte se va vedea, se constituie ca gen în virtutea unui sistem metaforic. Această categorie folclorică nici n-ar putea exista fără stratul figurativ, fără o sumă de elemente fono-stilistice, care răspund tocmai funcţiei îndeplinite în mijlocul colectivităţilor. Pe cînd mijloacele de exprimare în colindă poartă alte semne. Fără să-i lipsească ceva din structura frazei poetice retorice ori a limbajului metaforic, genul se distinge printr-o excesivă plasticitate. Prezenţa simbolului arhaic are rol ordonator de sensuri poetice, determinînd structuri lingvistice originale. Fără acest trop, categoria folclorică n-ar fi în stare să se constituie, acest semn lingvistic distinctiv fiind chemat şi impus tocmai de funcţia pe care ea o îndeplineşte în societate. Varietatea limbajului folcloric devine, deci, ilustrativă pentru fiecare categorie în parte.
§.2.3. Din succinta expunere de mai sus, rezultă că limbajul poetic al folclorului îşi are, aşadar, rădăcinile ancorate puternic în limba vorbită a colectivităţilor. Prin meşteşugul colportorilor se depăşeşte însă acest stadiu prim, rudimentar. Poeţii anonimi, deşi analfabeţi şi necunoscători ai unor reguli literare, devin mari artişti prin profundele lor intuiţii înnăscute. Datorită acestora şi, mai cu

seamă, printr-o perfectă cunoaştere a procedeelor tipice categoriei sau genului pe care-1 reprezintă, năzuind către perfectibilitate artistică, ei izbutesc să ne dea opere folclorice de adevărată clasicitate.
19
Dacă ar fi să ne întrebăm la ce se reduce substanţa estetică a limbii uzuale folosite în folclor, am răspunde: la
— formulări zonale expresive ;
— un lexic poetic cu multe calităţi plastice şi evocative;
— construcţii sonore, onomatopeice;
— un sistem metaforic, simbolic, cu rădăcini înfipte în stadiul prim al limbii vorbite;
—- im sistem retoric, specific, fundat pe repetiţii;
— o sumă de clişee solicitate de o artă ce este debitată în faţa unui public.
Acestea şi numeroase alte asemenea mijloace de comunicare formează stratul de bază al limbajului poetic al folclorului. Chemate să exprime poezie, acestea toate sînt ridicate în sfera unei arte tipice de către poetul anonim, după un meşteşug pe care fiecare îl stăpîneşte în raport cu categoria respectivă.
TEXTUL FOLCLORIC - EXPRESIE A UNUI MECANISM FICŢIONAL
§.3.0. Pată de proza populară, care s-a bucurat în epoci şi spaţii diferite de studii multilaterale, poezia (versurile) a rămas la generalizări formulate, de cele mai multe ori, în spiritul lui Montaigne sau Herder. O justă observare a ilustrului estetician Benedetto Croce: că acolo unde poezia populară este poezie, ea nu se deosebeşte de cea cultă şi, prin felul de a se exprima, încîntă şi desfată („Ma, dove la poesia popolftre e poesia, non si distingue da quella d'arte, e, nei suoi modi, rapisce e delizia", p. 4; cf. p. 11, 23, 38), nu este altceva decît o reformulare a unor constatări făcute deja, şi cu argumente mai ample, de către T. Maiorescu. Asemenea idei au avut drept efect să menţină studiul poeziei populare la suprafaţă. Chiar unele investigaţii mai de detaliu, întreprinse de cercetători ca G. Bronzini sau M. Bărbi ori M. It-tenbach şi de alţii (cf. Gh. Vrabie, Folclorul, 1970, p. 109) n-au mers în profunzime, la relevarea unor esenţe specifice numai poeziei folclorice.
După astfel de incursiuni impresioniste, întreprinse „din afara" textului, retorica promovează analiza internă, „dinăuntrul" operei; determinarea unor forţe imanente proprii acesteia, a unor mecanisme ficţionale, în virtutea cărora se organizează structurile poetice ale literaturii orale. De aceea am aşezat în centrul
20
travaliului nostru, ca metodă fundamentală, şi elementară totodată, examinarea cu minuţie a textului din perspectiva retoricii. Aceasta ne-a dus la observaţii noi privind arta autorului şi colportorului anonim şi, în acelaşi timp, ne-a îndreptat către o evaluare critică a stilului şi limbajului poetic.
§.3.1. Deoarece în cuprinsul poeziei populare nu poate fi vorba de un text „încheiat" al unui autor, la care să te poţi referi, ca la cel al unui scriitor, fiind, aşadar, în continuă variere — tocmai un semn al popularităţii acestuia —, analiza ca text singular devine dificilă şi aproape imposibilă. De aceea, pe fondul general al poeziei populare, autorul studiului de faţă a operat o primă distincţie: în locul conceptului de individualitate a scriitorului — concept cu care operează critica stilistică — a adoptat criteriul „categoriei" sau „genului" folcloric. Cu alte cuvinte, retorica ne arată că trebuie să substituim noţiunii generale de poezie populară, pe aceea de „doină" sau „baladă" şi „colindă" etc, ca nişte categorii distincte. în felul acesta ajungem la consideraţii stilistice şi ele distincte de la o specie la alta. Astfel ajungem să facem deosebiri categorice între limbajul plastic, metaforic, al cimiliturii de exemplu, faţă de cel al doinei; şi tot aşa se petrec lucrurile şi cu sistemul retoric al poeziei incantaţiilor, spre deosebire de cel propriu discursului baladesc. Constatări de asemenea natură se pot face şi pentru celelalte creaţii folclorice. Astfel, simbolul din colinde, ca nucleu organizatoric al straturilor poetice, este altul decît în cîntecele funerare sau în cele de nuntă ş.a.m.d. Procedînd în felul acesta, în cel mai firesc mod, deplasăm interesul cercetării stilului din sfera „autorului" pe seama „operei", mai exact prin analiza intrinsecă a categoriilor folclorice ne fixăm în sfera structurilor, acestea fiind, pînă la urmă, rezultatul strădaniilor a zeci de generaţii de autori anonimi. Ei au adăugat cu fiecare individ, de mai mare ori mai mic talent, şi cu fiecare secol trecut, experienţa poetică a maselor, ajungînd pînă la noi în forme modelate tipic. Categoriile folclorice ne apar, astfel, ca organisme poetice bine definite în sine înseşi, ca structuri artistice care oferă cercetării un larg cîmp de posibilităţi de interpretare.
Din toate acestea nu pierdem din vedere şi faptul că opera folclorică este, pe de o parte, expresie a unor realităţi de viaţă (fiind impuse odată cu obiceiuri şi practici), iar pe de alta ea circulă ca pur „etimon spiritual", ca să folosim termenul lui Leo Spitzer, ca un produs literar decantat cu totul de biografism. Excesul de sociologism, practicat în folcloristică într-o vreme
21
nu prea îndepărtată, n-a dus la rezultatele scontate. S-a aglomerat un important material privind „mediul" social, în care circulă creaţiile populare, ca şi altul referitor la „personalitatea" autorului, opera rămînînd cu totul în afara preocupărilor investigaţiilor.

Situaţi pe o altă poziţie metodică, de analiză întreprinsă „dinăuntrul" operei, cum arătam mai sus, investigarea devine eficientă şi, în acelaşi timp, mai obiectivă şi mai precisă. De multe ori puşi şi noi să formulăm impresii, acestea nu rămîn vagi; ele capătă un suport mai ştiinţific prin datele privind limbajul şi stilul, conferindu-le, astfel, un statut propriu ştiinţelor exacte.
§.3.2. înregistrarea faptelor stilistice, făcută cu destulă minuţiozitate, nu este pur formală şi nici mecanică. Ne-am ferit să oferim cititorilor simple liste, înşiruiri stereotipe de exemple. Parcurgînd un apreciabil volum de texte, din ele am extras acele exemple ilustrative, prin care atragem atenţia asupra valorilor lor ca elemente eufonice, de exemplu, ceea ce conferă poeziei muzicalitate, sau asupra semnificaţiilor lor în contextul privit ca structură literară. Ajungem astfel la concluzia că toate aceste componente stilistice ale operei folclorice aflîndu-se într-o relaţie funcţională, de determinare reciprocă, conferă creaţiei clasicitate.
Prin studiul retoric al poeziei folclorice, rezervăm un capitol mai amplu repetiţiilor. Identificate, adunate şi sistematizate, remarcăm că ele nu sînt simple scheme mnemotehnice, bun suport la memorizarea poeziei. Asemenea rol, despre care s-a vorbit deseori, trece pe plan cu totul secundar. Ceea ce le aduce pe prim-plan este funcţia lor estetică. Chiar dacă aducerea lor în cuprinsul operei dă impresia de ceva banal şi factice, banalitatea este necesară să lege nestematele poeziei populare, ca în Meşterul Manole sau Mioriţa şi atîtea altele. Repetiţiile ca procedee retorice formează sarea care dă gust, susţine şi promovează valoarea artistică a poeziei folclorice. în unele cazuri, acestea devin clişee itinerante (cf. injra §. 47).
§.3.3. Vorbeam mai sus de „organisme poetice" în folclor. Noţiunea apare mai bine circumscrisă dacă o raportăm la conceptul de funcţionalitate. Căci creaţiile folclorice, ivite în condiţii speciale, într-un mediu caracteristic, poartă semne lingvistice tipice acestuia. Fiind produsul unui anumit climat, al unui mediu, ele primesc semnificaţii şi chiar structurări artistice în raport şi cu o mentalitate a colectivităţilor, ca rosturi tipice fiecărei categorii în parte. Menţionam cu alt prilej că o baladă ca Mioriţa evoluează în anumit mediu, conform cu o funcţionalitate nouă. De
22
la caracterul ei eroic, se îndreaptă la cel de colindă, deci primeşte ton festiv în sărbătorile de iarnă, ca în altă parte aceasta să evolueze către alte structuri: de bocet sau cîntec liric. Un alt exemplu de asemenea evoluţii ni-1 oferă baladele haiduceşti ca a lui Jianu, care se îndreaptă către sceneta dramatică, către teatrul folcloric, încontinuu rostul, funcţia care solicită motivul, în trecerea de la un gen la altul (de la o categorie la alta), primesc semnele lingvistice proprii noilor ipostaze: colinda primeşte refrenul şi dezvoltă, de asemenea, imagini noi, deşi noua formă este tributară genului anterior, primar.
Formularea făcută de Tudor Vianu, că elementele operei literare „...se găsesc în relaţie funcţională, motivele şi atitudinile comandîndu-şi procedeele de compoziţie şi valorile stilistice" (subl. n. — Arta prozatorilor, 1941, p. 6), devine ilustrativă şi în sfera creaţiilor orale, şi mai cu seamă în acestea. Ea ni s-a impus ca o realitate stringentă în consideraţiile noastre stilistice. De la o categorie la alta, am fost puşi să facem alte şi alte observaţii şi să adoptăm puncte de vedere conforme cu structura poetici a acestora.
Fără intenţii programatice, dar în faţa altor categorii folclorice, cum ar fi studiul cimiliturii, am fost constrînşi să ne supunem altui comandament metodic cerut de noua categorie ca expresie a unui sistem metaforic figurativ. Numai printr-o investigare de pe această poziţie, înrudită cu metoda lui Ch. Mauron sau Jean Pierre Richard, ne-a fost posibilă analiza categoriei şi circumscrierea discursului enigmistic. Punctul de vedere ne-a aşezat în miezul artei orale proprii categoriei, ferindu-ne de orice subiectivism şi incursiuni anecdotice, cu privire la mediul ambiant, la colportare, prin nararea unor evenimente lăturalnice poeticii.
§. 3.4. Atît de departe ne-a dus un asemenea punct de vedere, încît am fost nevoiţi să punem în lumină diferenţe de structură în însăşi natura imaginilor. Astfel, la locul cuvenit, am arătat că natura metaforei din cimilitură este o alta decît în lirică, de exemplu din doină. Dacă în cea dintîi devine enigmatică, conform funcţiei categoriei respective, în cealaltă ea primeşte toate atributele unei metafore deschise, simbolice, asocierile fiind orientate în cu totul alte direcţii.
Rezultate sugestive, în sensul celor de mai sus, ne oferă şi analiza poeziilor de ceremonial, a colindelor. Acestea avînd profil de odă, de elogiere a vieţii şi faptelor, autorii anonimi recurg la
23
simbol care devine factor organizator stilistic de structuri artistice, ca astfel colindele să devină admirabile poezii aluzive.
Orientată pe asemenea cale, deschisă de retorica antică şi modernă, cercetarea folclorică este aşezată pe noi baze, fundamentată ştiinţific. Se poate vorbi de o metodă stilistică proprie creaţiilor orale. Delimitată şi aplicată la sfera categoriilor folclorice, cercetătorul descoperă fiecăreia dintre acestea un rezervor de potente retorice, un mecanism al expresivităţii atît de evident, prin tot ce vom arăta mai departe.

§. 3.4. în sfîrşit, lectura atentă a textului ne conduce şi la observaţii pline de interes privind orchestrarea continuturilor. în debitarea diferitelor categorii folclorice, colportorii impun, involuntar, anumite note distinctive demersului lor. De aici şi ideea ce ne-a condus de a vorbi de tipuri ale discursului.
Considerăm mijloacele stilistice şi limbajul poetic nu simple „forme", un strat extern al operei. Acestea formează însuşi conţinutul operei, substanţa ei. De aceea, concomitent cu analiza acestora, ţinem seama şi de teme şi motive, de idei, de un anumit spirit compoziţional. Căci şi creaţiile folclorice sînt stăpînite de asemenea coordonate ce privesc mai mult „fondul" lor.
Ar fi o eroare să se creadă că autorii şi colportorii anonimi au preocupări clare ori sînt instruiţi în probleme de tehnică a compoziţiei. Dar aşa cum aceştia mînuiesc, cu dexteritate şi involuntar, limbajul poetic şi procedeele stilistice, cu o aceeaşi măiestrie realizează compoziţii folclorice ce atrag atenţia prin echilibru clasic. Ele diferă de la categorie la categorie. Astfel, cu toată pulverizarea spiritului compoziţional, de care poate fi vorba în sfera cimiliturii sau a proverbului, şi în cazul de faţă avem de-a face cu o natură a discursului metaforic în prima, sau cu alta a discursului sentenţios, în cea din urmă. De o fragmentare a acestuia poate fi vorba şi în discursul emotiv din doine. Dar nu acelaşi lucru se petrece în sfera poeziei epice, în balade ori colinde. în cea dintîi, discursul baladesc, obiectiv şi complex, are cîteva semne distinctive, de care vom ţine seama la locul respectiv. Datorită mediului, epocii şi funcţiei acesteia, modul de organizare a materialului devine o preocupare majoră a bardului popular. Dispunerea materialului se face după anumite criterii, care ţin de arta declamatorică a colportorului. Căci la mijloc, din cîte vom vedea la capitolul respectiv, este vorba de o idee epică ce urmează să fie introdusă în planul eroic, de personaje ce au o dialectică a lor, de portretizări, caracterizări şi tablouri ce urmează a fi îmbinatr

de aşa manieră, încît ele să trezească interes în sufletul auditorilor. Gen complex, din cîte se vede, balada solicită din partea colportorului nu numai talent în arta dicţiunii, dar şi spirit compoziţional.
Nu ne mai oprim şi asupra altor aspecte ale discursului, ele urmînd să fie înfăţişate la locul respectiv. Aici am dorit să sesizăm problema ca atare, ca una ce va fi şi ea în atenţia noastră, făcînd parte integrantă a „organismelor" poetice, menţionate mai sus.
§. 3.5. Mecanismul ficţional, aşezat de noi la baza analizelor folclorice este corelat şi, uneori, anulat de către arhetip, de către model. Căci locurile comune, permutabile şi recurente, devin semne vizibile ale operei folclorice tradiţionale, care funcţionează în virtutea unui arhetip modelator.
în< ultima vreme şi-a făcut loc în sfera ştiinţelor pozitive, şi, într-o mai mică măsură, şi în sfera celor umaniste, ideea de model. Ca principal instrument de investigare, acesta devine un procedeu metodologic superior (vezi mai pe larg la A. Marino, Critica ideilor, p. 133). Conceptul prezintă şi pentru folclor, şi mai cu seamă pentru folclor, un foarte mare avantaj la înţelegerea problemelor legate de creaţiile orale. însuşi actul genezei şi al circulaţiei valorilor populare în mijlocul maselor poate fi explicat şi adjudecat critic prin prisma modelului. Căci mai mult decît memoria, de care s-a vorbit atîta, modelul are facultatea de a introduce ordinea, o sistematizare a multelor date amorfe, materialul folcloric putînd fi mai cu uşurinţă triat şi grupat în forme adiacente. Dar modelul „scoate în relief unele dominante" caracteristice operei. Şi în folclor modelarea „implică şi o organizare imanentă, o normă funcţională a totalităţii manifestărilor" (Ibid., p. 137).
Retorica ne oferă mijloacele cele mai potrivite, de neînlocuit, pentru evaluarea artistică a creaţiilor orale şi fundamentarea ştiinţifică a poeticii folclorului.
§. 3.6. Am delimitat mai sus conceptul de poet-artizan. Prin aceasta n-aş dori să se creadă că el este numai un meşteşugar care cunoaşte doar o tehnică a poeziei moştenită prin tradiţie. Poetul anonim posedă şi talent, fantazie şi sensibilitate, este şi un „inspirat". Trăind profund viaţa, el o exprimă cu sinceritate spontană. Are atitudini complexe faţă de aceasta. Revoltat împotriva „lumii", nu devine anarhic; îşi exprimă cu toată tăria nemulţumirile, care sînt nu numai ale lui proprii, ci ale tuturor celor din juru-i;
poetul se confundă cu cel care ia drumul codrului şi se răzbună cu sete, cîntînd astfel de fapte. Alteori însă face impresia unui împăcat cu soarta; dacă-şi manifestă nemulţumirea pentru o clipă, o face cu docilitate, ca să-şi revendice drepturile sale la fericire. Receptiv la frumuseţe, poetul anonim este încorsetat în tradiţia lingvistică a nenumărate procedee stilistice cărora este supus. Uneori — ca la baladă sau la cmtecele funerare ori colindă — este subjugat modelului, pe care-1 reproduce cu mai multă fidelitate. Dar, alteori, în doină ori strigături, sînt create forme analogice, autorii anonimi devin mai „inspiraţi", mai sensibili la ceea ce le frămîntă sufletul, şi, deci mai spontani, găsesc un limbaj potrivit frămîntărilor proprii. în poezia folclorică asistăm la un subtil joc, la o luptă neîncetată ce se dă între tradiţie şi inovaţie, între conformism şi spontaneitate, ca pînă la urmă astfel de tendinţe să se încheie cu admirabile sinteze: cu alte variante originale.

PARTEA I

EXPRESIVITATEA LIMBII COTIDIENE CA POEZIE

"■. . ■ • ■ 1

l

A. PROCEDEE RETORICE

PUNCTE DE REPER

< Ducînd mai departe firul ideilor exprimate mai sus, ne ră-mîne ca în prima parte a studiului nostru să identificăm şi să descriem cele mai de seamă procedee retorice, frecvente în creaţiile folclorice în versuri. înainte de a face aceasta, socotim necesar să circumscriem limitele unor concepte cu care vom opera de-a lungul întregii expuneri, şi anume:

— conceptul de model;
— clişeul (şablonul) ca element bază al acestuia;
— funcţia estetică a clişeului.

§. 4.1. Predominată de o sumă de scheme şi şabloane, arta folclorică implică ideea de „imitaţie", despre care se vorbeşte atît de mult. Dar „imitaţia" în acest sector nu înseamnă — cum se crede îndeobşte — pastişă pură. în urma lecturii mai multor variante la acelaşi motiv, se observă, pe de o parte, o continuă mişcare a unora dintre segmentele şi imaginile tipice, iar, pe de alta, şi o sumă de adăugiri, toate drept rezultat al unei continui activităţi a spiritului maselor ce caracterizează opera folclorică, distingînd-o de cea a literaturii scrise. întreg acest travaliu creator, determinat de cauze variate — fie psihice ori sociale — se petrece sub egida modelului.

Cu privire la acest concept, s-a făcut de către I.M. Lotman observaţia că între formele derivate şi supunerea lor la model nu se poate stabili niciodată un raport de identitate, căci de ar fi aşa atunci întregul proces ar fi anulat. Am avea de-a face cu o reproducere aidoma. întotdeauna raportul este de asemănare şi analogie (Lecţii de poetică, p. 38). .

în domeniul literaturilor populare, remarca făcută devine regulă: modelul, arhetipul, niciodată nu pot fi identice cu varianta. O trecere în revistă a multor varieri, ale Mioriţei de exemplu,

ilustrează cu prisosinţă cum s-au închegat, după un tip tradiţional (pe care noi îl identificăm în Alecsandri), sute de forme: multe schematizări fragmentare, numeroase re-modelări, unele cu un profil original (ca varianta G. Dem. Teodorescu sau Costăchescu — Sadoveanu), unele chiar din sudul Dunării (cf. Gh. Vrabie, Balada populară,^. 267). Cu fiecare din acestea, care urmează modelului, s-a ajuns la o nouă piesă prin tot ce oferea spiritul artistic folcloric al unei epoci (1849, 1884, 1929) şi al unui spaţiu, coordonate esenţiale, sintetizate de talentul creator al unor autori populari (ca lăutarul de la Soveja, apoi Petrea Creţul Şolcan şi Gh. Ava-siloaiei).

"^ O altă remarcă ce se mai poate face cu privire la modelul folcloric şi relaţia cu formele adiacente este starea în care se găseşte în conştiinţa maselor. Cînd modelul şi-a pierdut unele din trăsăturile lui, nu mai sînt cunoscute, formele ce-i urmeazi ajung simple schematizări, ca în cazul numeroaselor „Mioriţe" din Vran-cea ori Oltenia etc.

Mai importantă ne apare o altă situaţie. Cînd motive, tot ca al „Mioriţei" sau „Meşterului Manole", ajung dintr-un spaţiu de baştină, într-altul, ca de exemplu în nordul ţării (în Maramureş, Năsăud, centrul Transilvaniei), atunci variantele evoluează către altă categorie folclorică: către colindă şi cîntecul lirico-epic, către romanţă ori bocet.

Taina acestui proces stă în mediul folcloric, cu alte modele predominante şi funcţiuni, cu alte tipuri de colportori. în noile categorii de mai sus, modelarea urmează altă cale decît cea a poeziei narative, fiindcă spaţiul nu posedă cîtuşi de puţin ceva din impulsul eroic al celui de baştină; iar faptul că variantele sînt recreaţii ale colportorilor (femei, fete, ţărani), şi nu ale unor cîn-tăreţi profesionişti, noile forme evoluează către creaţii folclorice impregnate de lirism.

Ne-am oprit mai mult asupra baladei, argumentările fiind mai ilustrative pentru relaţia model-variantă. Dar la o mai atentă analiză, observăm că şi în sfera poeziei enigmatice sau aforistice, sau în lirica populară, în colinde se petrec procese similare.

Modelarea este în raport direct cu profilul tradiţional al genului, asociat de spiritul folcloric al epocii şi al spaţiului.

Desigur, nu există cimilituri fără o întrebare cu înţeles ascuns, de la care se aşteaptă un răspuns exact, privind lumea din afară a cercului de ascultători. Am spune că esenţa tuturor formelor analogice ţine de un model metaforic. După cum în sfera literaturii

paremiologice avem de-a face cu un model sintactic eliptic. O sustragere de sub egida unor astfel de

structuri stilistice duce la degradări.
Ideea de model poate fi extinsă şi la sfera formală a categoriilor folclorice. Adică poate fi şi un model al versului (în poezia folclorică română de 4 —6 silabe trohaice); după cum mai poate fi vorba, în colinde, de exemplu, pe lîngă celelalte trăsături modelatorii, de mai sus, şi de un model silabic (eufonic). La balade mai cu seamă (ca şi la celelalte categorii) există şi un model al execuţiei.

§4.2. CLIŞEUL - ELEMENT PRIMORDIAL AL MODELULUI

Conceput ca factor stimulator de noi structuri, este de la sine înţeles că modelul ne apare ca un determinant complex, cu sarcini multiple. Esenţa acestuia nu se mărgineşte la o sumă de sintagme şi propoziţii, de clişee-fraze de-a gata primite, ca fapte de memorie. Unele, este drept, sînt şabloane memorizabile. Dar altele sînt inventate de colportori după o tehnică şi regulă stilistică, cu care vom face cunoştinţă mai departe, comunicarea poetică în folclor fiind prin definiţie şablonardă, înclinată mereu să transforme cuvîntul şi versul în clişeu. Nu credem în memoria fabuloasă a cîntăreţului popular, ca unul ce a învăţat pe „de rost" şi ştie din pură „memorie" zeci şi sute şi mii de versuri (cum s-a spus despre Pettunen, autorul Kalevalei ori despre Petrea Creţul Şolcan, lăutarul Brăilei). Este şi aceasta o formulare romantică, care se cere a fi supusă criticii.
Este drept că, într-o epocă patriarhală, cînd scrisul nu era cunoscut, memoria suplinea textul tipărit, materia se imprima mai bine, mintea fiind mai sensibilă. Cîntăreţii erau în stare să recite cîntînd zile şi nopţi de-a rîndul, folosindu-se însă nu numai de memorie. Era vorba şi de o tehnică, de o manevrare ingenioasă a versurilor-şablon şi a clişeelor, la care se adăuga şi o improvizare şablonardă, adică după modelul acestora inventau altele de aceeaşi factură. Astfel că în expunerea poeziilor folclorice, întîlnim un mare număr de versuri reproduse după marea tradiţie orală, dar se mai întîlnesc şi altele noi — foarte numeroase şi acestea — configurate după model.
Se mai observă că formularea acestora din urmă este în funcţie de categoria folclorică. Astfel, spre exemplu, balada ca

,

producţie folclorică, dezvoltată în evul mediu cu deosebire, posedă un sistem de repetiţii şablonate pe o sumă de figuri de dicţiune. Şi aceasta datorită funcţiei pe care o îndeplinea în societatea acelor vremi. Cîntată în marile adunări de la ospeţe ori din pieţile publice, ca una ce urma să convingă publicul de cele narate, balada se sprijinea pe anaforă sau anadiploză, simplocă etc, adică pe un număr apreciabil de figuri uzitate şi de oratori în expunerile lor publice. Ţelul era al unei cuvîntări poetizate, ce avea de scop să evoce fapte, întîmplărî şi să convingă de justeţea celor narate. Bardul popular, luînd atitudinea celui care cuvîntează, devenea şi el un retor, arta lui şablonardă fiind digresivă şi emotivă, ca a oricărui orator (cf. intra § 45.1).
Altceva se întîmplă cu colportorii de cimilituri. în cadrul noii categorii, aceştia fac apel la un sistem metaforic de repetiţii, la o tehnică şi la un limbaj ce vizează alte rosturi (cf. infra § 34). Şi aşa se petrec lucrurile cu oricare din categoriile folclorice, despre ai căror stil vorbim mai departe.
Oricum starea de spirit a colportorilor, care se uneşte cu a publicului, este oglindită de mulţimea de stereotipii. Psihologia, emfaza unuia găseşte cuvinte pe măsura acestor stări, versurile şablon se mlădiază pe măsura pasiunilor, a încordărilor dramatice etc. Monotonia, căreia ar putea să-i cadă victimă — şi unii dintre cîntăreţii mediocri îi şi cad uşor, — dispare. în locul ei apare varietatea în colportare, datorită şi infinitelor posibilităţi de expunere oferite nu numai de repetiţii, dar şi de dialog-monolog, şi de o artă interpretativă.
N-am dori să insistăm prea mult asupra unor trăsături stilistice generale, care vor reveni sub diferite forme în cursul studiului de faţă. Am intenţionat să atragem atenţia asupra rostului clişeelor, în cadrul diferenţiat al categoriilor folclorice. Şi în acelaşi timp să schiţăm, deocamdată, cîteva din felurile de repetiţii: a) de simple cuvinte; b) de sintagme şi figuri de stil; c) de clişee cu o tehnică a lor în cuprinsul frazelor poetice. Şi am mai intenţionat să preavizăm asupra originilor diverse ale repetiţiilor: a) de natură psiho-socială (ca în balade); b) de esenţă magică (în poezia incantaţiilor); c) de natură imaginativă (ca în poezia enigmatică a cimiliturilor); d) de natură emotivă (ca în lirică) etc. Expresie fie a pasiunilor, fie a puterii de sugestie ori a unor stări imaginative, cu rost stilistic bine deteiminat în cadrul categoriilor

folclorice, toate introduc repetiţiile dimpreună cu comunicarea poetică şablonardă la anumit nivel, constituind baza de afirmare a inovaţiilor creatoare din folclor.

§.3. FUNCŢIUNEA ESTETICĂ A ŞABLONULUI

§. 4.3. Unii culegători de poezie populară — şi am trece în rîndul acestora mai întîi pe Alecsandri — au vrut să publice o poezie frumoasă, de aceea ei au curăţat-o, după gustul lor, de repetiţii, de unele clişee. S-a observat însă că abia atunci poezia nu mai era autentică. I se luase farmecul propriu, care constă tocmai în aceste reluări, într-un adevărat ceremonial formal.

Cu acest prilej se mai poate face observaţia că şablonul nu are numai rost mnemotehnic, cum se crede îndeobşte. Sistemul repetitiv constituie însăşi esenţa artistică a creaţiilor folclorice. Clişeele au, aşadar, contrar unei idei fixate în conştiinţa publică, j valoare estetică. Căci zicerea fie a baladei ori a doinei, fie a poeziei \ incantaţiilor, are nevoie de un ritualism verbal; întreaga poezie populară are nevoie, pentru exprimarea fondului de idei şi sentimente, de locuri comune, de clişee gata elaborate, de episoade itinerante. Asemenea procedee posedă însăşi literatura scrisă. F. Baldensperger este criticul care afirmă o idee ce surprinde, cred, pe esteticienii literari: „...Degeaba se plictiseşte artistul adevărat, pînă la dezgust, de banalităţile formei, ale imaginilor, ale sugestiilor, ale calificărilor, care au avut poate clipa lor de noutate, dar care s-au osificat, [...] şi orice s-ar zice, îi vine totuşi greu să nu aibă o mie de legături cu banalul, cu convenţionalul, cu acel „deja văzut"; şi mai ales, dacă vrea să găsească un public, trebuie să lină seama de formulele secrete de care niciodată nu-i lipsit, în mod obscur, un grup de oameni" (p. 35). Remarca ultimă (subl. n.) ni se pare foarte valoroasă. Repetiţiile, mai cu seamă în sfera literaturilor populare, sînt fire de legătură între colportori şi cei ce ascultă, folclorul fiind o artă ce nu poate fi concepută fără publicul ascultător.

G. Călinescu afirmă şi el că în exprimarea emoţiilor „grave" este nevoie de „oarecare convenţie şi chiar banalitate"; şi că „în orice operă mare, proporţia dintre conformism şi noutate este în favoarea celei dinţii" (p. 28, subl. n.).

în folclor, cum arătăm mai departe, asemenea procedee ţin de vorbirea cotidiană, încît poetului anonim, ridicat din mijlocul
maselor, i-ar fi greu să se dispenseze de ele. Şi nici n-ar fi nevoie, fiindcă stilul său capătă, prin folosirea schemelor diurne, tocmai mai multă plasticitate şi sonoritate. La lectura mai multor opere ale literaturilor populare (şi am adăuga în paranteză: cu cît ele sînt mai apropiate de spiritul rural, cu atît fenomenul devine mai evident) se remarcă cum colportorii lor utilizează o sumă de şabloane în scopul de a crea un puternic strat sonor. Apoi altele, figuri de dicţiune, cunoscute de la retorica antică (de la Aristo-teles şi Quintilian) pînă la cea modernă, a Grupului de la Liege, ca: paranomasia, homeoteleutonul, poliptotonul, rima interioarăetc. sînt folosite din plin de către autorii-meşteşugari, tocmai pentru ca să creeze o poezie plăcută urechii, armonioasă, mai cu seamă că toate sînt la îndemma lor. Cititorul nostru va fi pus să constate aceasta din capitolul, ilustrativ în această privinţă, al cimiliturilor. Căci cele mai multe asemenea creaţii sînt fundate pe un sistem enigmistic oferit de metafore, de isofonii, omonimii, onomatopei ce formează baza unor imagini mimetice, corespunzătoare funcţiunii categoriei folclorice citate.

Referindu-ne la altă categorie a literaturii orale, la balada populară, aceasta foloseşte cu succes alte clişee, de altă natură. Lăutarul profesionist colportează balada, în medii anumite, în mari adunări, el aflîndu-se în postura unui orator, care, ca să-şi convingă publicul de cele povestite, face apel la figuri retorice ca: anajoră, anadiploză, epiforâ, la hiperbolă. însăşi fraza poetică ia turnură adecvată. Foloseşte îi. acest scop paralelismul compoziţional şi elipsa, expunerea se face în asindeton ori polisindeton, scopul final al acestuia fiind să creeze imagini quinestezice (ci. injra^ § 45.2—9).

în cîntecele lirice sau în poezia de ceremonial, pe lîngă asemenea şabloane, folosite însă în mai mică măsură, uneori dispă-rînd chiar total, este dezvoltat un limbaj plin de semnificaţii. Am spune că limbajul semiotic, despre care se vorbeşte atît de mult astăzi, înainte de a fi o descoperire a lui R. Jakobson, Roland Barthes, M. Riffaterre şi alţii, a fost cultivat cu multă fineţe de către autorii anonimi. în România — şi în sud-estul european, la bulgari, sîrbi,— s-a dezvoltat cu multe secole în urmă o poezie interesantă în acest sens: este vorba de colinde, un soi de ode populare, în care grupul de colindători preamăreşte familia: pe cei bătrîni, fata, feciorul etc. Poezia este cu totul impersonală. în acest scop se dezvoltă simbolul de natură diferită. Astfel, la casa cu fată de măritat se face elogiul cununii de flori, iar la fata logo-

dită se cîntă inelul, ciuta etc, toate încadrate într-o întreagă expunere fabulativă; la feciorul mîndru se cîntă vinar ea cerbului, iar la cel voinic — lupta cu leul. De asemenea în lirica socială apare — drept fundal simbolic — codrul, în lirica erotică — cucul; în poezia funerară este imaginată o adevărată povestire alegorică ■— a bradului. în toate avem de-a face cu imagini conexe, ideografice în care se stabilesc corelaţii între lumea fizică, materială, şi cea ideală, între conţinut şi expresie (cf. injra §. 53, 54). în modul acesta experienţa estetică a maselor creşte în profunzime, semnificaţiile fiind adînci, se cufundă într-o străvechime mitologică.

Am întreprins, în preliminarii, un succint tur de orizont, ca lectorul să fie introdus în natura investigaţiilor ce întreprindem asupra poeziilor folclorice. în capitolele ce urmează vom face o grupare a procedeelor retorice din sfera fie a figurilor eufonice, fie lexicale sau sintactice. Prezenţa acestora deşi este considerabilă în poeziile folclorice, noi vom oferi exemple-tip, spre a nu încărca prea mult studiul. Dealtminteri cele mai multe din ele mai sînt aduse în discuţie în ansamblul discursului folcloric din partea a doua a lucrării.

CAPITOLUL I
ELEMENTE FONO-STILISTICE
§5.1. Poezia populară — ca „voce" a naturii (Vico — Herder Russo, scriitorii romantici).
TRĂSĂTURI EUFONICE GENERALE A. Accent—pauză—tempo
§5.3. Ritm trohaic — euritmie, aritmie; §5.3.1. Ritm social — ritm coregrafic (în doine, balade, poezia incantaţiilor).
B. Figuri eufonice
§6.1. Aliteraţie — iotacism; §6.2. Homeoteleutonul; §6.2.1. Homeoptotonul; § 6.3. Paronomazia; §6.4. Parono-mazia semantică; §6.4.1. Repetiţii fluente în „jocurile de copii"; §6.5. Onomatopeea.
C. Metaplasme
§7.0. Elidâri; §7.1. Sincopa; §7.2. Afereza — apocapa; §7.3. Adjoncţii, epenteza, sunete finale {u, re).
§ 5.1. De la Vico şi Herder pînă la scriitori din epoca modernă s-a vorbit mereu despre poezia populară ca „voce" a na-7-turii. Armonioasă, distinsă printr-o fluenţă sonoră, ea a fost asociată de murmurul izvoarelor, de susurul frunzelor şi ciripitul păsărilor. După expresia celor citaţi mai sus, natura ar fi fost „dumnezeul" care a înzestrat pe om nu numai cu simţul vorbirii, dar şi cu darul poeziei. La început vorbirea fiind melodică, ea se asemăna cu cîntecul privighetorii, de aceea primul dicţionar al omului, aflat pe cele dintîi trepte ale evoluţiei sale, l-ar fi format
36
o înlănţuire a sunetelor din natură. Vie şi colorată, limba l-ar fi condus pe om la expresii metaforice dintre cele mai frumoase şi la întruchipări mitologice interesante.
Cu un asemenea vocabular ne întîlnim şi la romanticii secolului trecut, la englezi şi germani, ca şi la Eminescu, Russo sau Alecsandri. Al. Russo vorbeşte de „o închipuire fecundă, vie, graţioasă", de o dragoste „pentru natură şi o limbă armonioasă" cu care sînt înzestraţi românii, că nici un alt popor nu posedă „o poezie poporală atît de frumoasă şi atît de originală", de armonioasă.
Mai remarcăm că un asemenea vocabular întîlnim nu numai la poeţi, ci şi la esteticieni ca Benedetto Croce ori Titu Maiorescu şi alţii (pentru toate vezi Gh. Vrabie, Folclorul, 1970, pp. 95 şi urm.; cf. Folcloristica română, 1968, pp. 48 şi urm.).
însuşirile poeziei populare sesizate în termenii arătaţi sînt reale. Ele devin mai clare şi explicabile ştiinţific printr-o minuţioasă analiză a stratului material sonor, ca şi prin semnalarea unor procedee discursive, proprii comunicării poetice a folclorului.
A. Accent — pauză — tempo
Ne propunem ca mai întîi să surprindem cîteva din trăsăturile generale ale armoniei versului folcloric: accent — pauză — tempo. întreprindem asemenea scurtă analiză de pe poziţia indicată de natura studiului nostru, rămînînd ca problema — de se va găsi de cuvinţă — să fie abordată amplu de muzicologi.
§. 5.2. Dacă vocabularul poeziilor folclorice nu trebuie inventat ad-hoc, deci căutat în altă parte decît în vorbirea curentă, marea artă a autorilor anonimi stă în felul în care cuvintele sînt împletite între ele, sînt orînduite de-aşa natură ca ele să sune armonios, ducînd la crearea unei poezii pe cît de naturală, pe atît de plăcută urechii şi inimii. Sadoveanu vorbeşte de o „logodnă a cuvintelor"; iar Arghezi de „buchete de cuvinte", de care şi autorii anonimi n-au rămas cîtuşi de puţin străini, din cîte se va vedea în continuare. Explicaţia stă în meşteşugul acestora de a „potrivi" cuvintele şi a le conferi o muzicalitate particulară, care are drept bază un anumit fel de accentuare a silabelor, o profilare
37
■ ••.
a anumitor pauze, crearea, într-un cuvînt, a unui tempou specific.
Nu ne este în intenţie să înfăţişăm in extenso materia, să ne oprim prea mult asupra acestor elemente proprii versificaţiei populare. Ar ii în afara studiului de faţă. Dorim să arătăm doar unele aspecte ale accentului, ritmului şi măsurii, ca elemente materiale de bază cu mari efecte asupra discursivităţii poeziei folclorice. Abordăm, aşadar, numai acele aspecte ce ţin de retorica folclorului.
§ 5.2.1. într-un studiu mai vechi. {Vers şi melodie în poezia noastră populară, în Gîndirea, 1944, nr. 1, pp. 27 — 34), arătam strînsa interdependenţă dintre melodie şi cuvînt, între „vers" şi „hiers".
Ideea abordată a fost mai complet expusă ulterior de C. Bră-iloiu, în valorosul studiu Versul popular românesc cîntat, 1954. Plecînd de la observaţia justă că examinarea separată fie a poeziei, fie a muzicii „nu dezvăluie nimic esenţial", Brăiloiu afirmă că există numai „versuri cîntate". Adică „...acele versuri care în mod normal sînt destinate fie să se asocieze cu o melodie vocală, fie să acompanieze, puternic scandate cu voce foarte tare, o melodie instrumentală de dans — în care caz sînt denumite în termeni tehnici strigături, chiuituri etc, fie, mai rar, să fie recitate (mai ales în chip de aclamaţii nupţiale), fără susţinere muzicală, dar într-un oarecare fel, pe o muzică subînţeleasă, al cărei ritm i-ar urmări" {Opere, I, p. 20).

Strînsa interdependenţă melodico-verbală duce, cum este şi firesc, la tempo-uri specifice, cînd baladei ori doinei, cînd colindei sau poeziei de ceremonial etc. O asemenea mişcare determină profiluri argumentative, o distribuire diferenţiată a procedeelor retorice.
Este arhicunoscut faptul că doina „se cîntă" după acelaşi ton („monoton"), capabil de înflorituri melodice şi verbale. Ca rezultat al fondului melodic, accentul cade uniform trohaic (o silabă accentuată, urmată de alta neaccentuată), timbrul şi tempo-ul menţinîndu-se la acelaşi regim.
Un exemplu ca următorul: Struţişor şi viorele, I Dulce ţi-i guriţa, lele, se menţine la un acelaşi nivel lent, ce ar putea fi reprezentat grafic printr-o linie şerpuită.
Dar într-un al doilea tip, frecvent şi acesta, comunicarea urmează unui ritm ascendent, către o creastă intonaţională, mar-
cată printr-o scurtă pauză, de unde apoi coboară către punctul de plecare din prima secvenţă. Profilul este ondulat.
a) Ce mi-i dragjnu mi-i utit
b) Dc-ar fi ca negru pămînt.
.(în a) urmat de alt vers
Astfel:
Grafic ar putea fi astfel redat (b), expus la nivel lent ^n/v^
Asemenea mişcare ritmică devine predominantă şi în „strigături". Doar că aici linia ascendentă e mai ridicată (poezia fiind strigată), ca de' la pauza făcută linia descendentă să coboare brusc.
§. 5.2.2. Şi în colindc~se remarcă aceleaşi niveluri intona-ţionale: Umblă l'îrşQ^n, Jgaii j Prin pădurea de scumpie ... (Viciu, X), sînt versuri expuse la modul lent, plafonat mijlociu; ca altele să fie expuse la nivelul ondulant, ca următoarele: De roagă-se j roagă; aude-se / ce se-aude?... (ibid. XIV).
Dealtniinteri asemenea profil ascendent-ondulant este propriu versurilor fundate pe inversiuni.
§ 5.3. Baladele, fiind „zise" după altă artă decît doinele sau horele, de exemplu, printr-un excesiv retorism (mai cu seamă la lăutari ca Petrea Creţul Şolcan), evoluează intonaţional în cel mai complex mod. Debutează printr-o linie lentă, joasă, enunţul tematic solicitînd o subliniere silabică trohaică, prevăzută de o scurtă pauză înaintea ultimului cuvînt: La Picior de / munte
o ţ~ <u> tr ~* u
(G. Dem. Teodorescu); şi în varianta Alecsandri înregistrăm acelaşi fenomen: Pe -picior de [plai. Dealtminteri fenomenul se men-
t> V u f u
ţine şi în alte creaţii.
Cînd este anunţat numele baladei, atunci poziţia vocalică a bardului este cea a unui stentor, enunţul făcîndu-se la un nivel mai înalt, pe un ton imperativ: Foicica măritei ne, j ascultaţi, boieri, la mine ...
După asemenea segmente iniţiale, debitarea devine, pe măsura introducerii elementelor narative, complexă şi variată. Aici expunerea capătă creste intonaţionale înalte, sub forma unor

avalanşe retorice interogative, predominate de verb; ca versul să capete mai multă vigoare, colportorul face o scurtă pauză după primul cuvînt, astfel:
Miul/ce-mi făcea? Miul/câ-i vorbia...
ca apoi să mlădieze intonaţia:
Murgul/ca-mi pornia, Murgul/co-mz' sbura...
Am spune că versul este tăiat, ca astfel să imprime expunerii tocmai ţinută declamativă. După asemenea părţi urmează versuri sacadate, subliniate la modul distinctiv, lent, impuse de o comparaţie încadrată în anadiploză:
Pasul/ca, vîntul, Vîntul/ca ghidul...
Asemenea versuri primesc un profil grafic zigzagat. Frecvenţa unor asemenea versuri apare îndeosebi în unele din baladele zise de lăutarul brăilean descoperit de G.Dem. Teodorescu. Transcrise în forma naturală a mişcării ritmice, de către un învăţat cu bogată cultură clasică, ele apar şi în alte colecţii, e drept, mai rar, ceea ce înseamnă că formează o caracteristică a tempo-ului oral românesc.
Alteori astfel de versuri evoluează către forme mai ample, dar tot sacadate, ca de exemplu în Toma Alimoş:
Ulmi şi brazi
se clătina, fagi şi paltini
se pleca, fruntea
de i-o răcoria etc.
Sau: copile
mi-ai înşelat, florile
mi le-ai călcat, aţele
mi-ai turburat... (G. Dem. Teodorescu, p. 582).

O astfel de mişcare ritmică, cu toate că păstrează aceeaşi măsură bisilabică, a troheului, aduce după sine o subliniere a fiecărui cuvînt, relevanţa recitatorică fiind vizibil distinsă prin alte nuanţe.
40
Cu Chira Chiralina înregistrăm un alt tempou. Lăutarul declanşează expunerea de la un plan internaţional superior, debitată la modul stentorului, mai mult strigată (a):
Chiră, Chiralina, floare de grădină, rumenă, călină, ia-mă tu pe mine...
Vocea, din cîte se poate deduce, urcă uşor din silabă în silabă şi din vers în vers, pînă la o creastă intonaţională, ca apoi, în segmentul următor, să coboare brusc la ton opus, lent (b):
Dar Chira rîdea şi nu-l asculta, de casă-şi vedea...
întreaga expunere a poeziei narative astfel meşteşugită este, desigur, rezultatul unor impulsuri temperamentale. Nu-i mai puţin adevărat însă că accent-pauză-tempo sînt aduse şi de subiectele respectivelor balade, ca şi de o tradiţie recitatorică, în raport direct cu epoca şi şcoala din care făcea parte cîntăreţul (cf. infra § 41.1).
§ 5.4. In poezia incantaţiilor (deseîntece) cuvintele capătă în rostirea lor o mişcare deosebită faţă de doină sau baladă. Pro-pulsiunea lor sonoră, cînd accelerată, cînd lentă, discursivă, imprimă vocii anumit timbru, corespunzător stărilor psihice ce stă-pînesc colportoarea care voieşte să le sugereze şi bolnavului. Accentul şi mişcarea ritmică sînt în strînsă dependenţă de natura discursului, despre care vorbim mai departe (cf. infra § 49). într-o poezie de tip imperativ, ca următoarea: Tu, boală puturoasă şi uricioasă. f să te duci / unde cocoş... (Gorovei, p. 241), cuvintele primesc o rezonanţă deosebită prin articularea lor ascendentă sacadată. Pe cînd în alta de tip in vocativ, ca de pildă: Bubă albă, bubă neagră, ...nu coace, nu răscoace... (ibid., p. 256) mişcarea intonaţională se pliază pe însăşi măsura afecţiunilor sugerate, în discursul fabulativ (cf. § 49.2), mişcarea ritmică se suprapune cu dinamica vorbirii declamative ca şi cum ar fi segmente de poezie eroică.
Accent — măsură — ton, toate la un loc formează baza sonoră a poeziilor populare, în limitele generale, înfăţişate mai sus. Aceasta trebuie privită ca o expresie directă a unei comunicări poetice speciale, sub forma melodico-verbală. Cuvintele primesc
41
variate tonuri, din care am încercat să surprindem cîteva, în raport strîns cu funcţia poeziei şi cu cercul de ascultători.
Dacă în doine şi colinde, în balade, categorii folclorice cu funcţii primordiale estetice, autorii anonimi au fost stăpîniţi şi au impus o frază poetică euritmică, adică construită sintagmatic proporţional, echilibrată arhitectonic, ceea ce produce deosebită armonie, în poezia incantaţiilor comunicarea devine inegală, aritmică. Ea primeşte o fluenţă în declanşarea sacadată a unei poezii cu totul particulară. Ritmica aceasta sincronică (cu gest, mişcare, cuvînt) trebuie privită ca fiind de origine magică.
§ 5.4.1. Am menţionat deseori că poezia populară se face auzită în variate cercuri de ascultători. Se poate vorbi şi de un ritm social. Cuvintele, ca să impresioneze pe cei de faţă, primesc anumită accentuare tocmai ca astfel comunicarea să aibă semnificaţia dorită. De aici şi destul de numeroasele părţi expuse sub forma versului liber, bazate numai pe pauză. înlănţuirea de accente cu contrastul dintr-o evoluţie înaltă şi alta joasă este anulată.
La alte creaţii, cum ar fi hora (cîntecul de lume), comunicarea este asociată şi de un ritm coregrafic. în poezia de ceremonial a colindelor, ca dealtminteri în întreaga poezie populară, structura ritmului (şi deci şi a intonaţiei) este condiţionată cu rigurozitate de arhitectonica melodiilor, cum dealtfel arată şi C. Brăiloiu (loc. cit.).
B. Figuri eufonice
Fără să aibă cultura literară a lui Eminescu, Arghezi, Blaga, iar actul creaţiei să conţină în sîmbure inventivitatea şi strădania de a fi cît mai originali, autorii şi colportorii anonimi au probat prin creaţiile lor rafinament artistic, gust şi o mare îndemînare. Cum vor fi ajuns ei să creeze capodopere ale literaturii populare, nu mai rămîne o taină. Din analiza ce întreprindem în studiul de faţă, rezultă că ei au dat glas vorbirii uzuale, expresivităţii limbii comune. Astfel că întreaga lor strădanie a fost nu ca să inventeze mijloace noi de comunicare poetică, ci dimpotrivă, să le potrivească pe cele curente în vorbire, în aşa fel încît poezia să sune frumos şi cît mai autentic. La mijloc este vorba, desigur, de clişee, de expresii tipice, dar şi de un mod de întruchipare a
42
acestora. Poeţii anonimi au dat curs folosirii cu mare meşteşug a procedeelor, printre care cele eufonice ocupă un loc principal: aliteraţia întîi de toate, dar şi homeoteleutonul, onomatopeea, paronomazia. (Arătăm şi aici că numai terminologia este savantă, fenomenele lingvistice sonore fiind frecvente în vorbirea de toate zilele.)
§ 6.1. Aliteraţia, adică repetarea consoanelor sonore, cu scopul de a crea armonii poetice, cu reversul ei — iotacismul (repetarea vocalei *, ca şi a altora: e, u) apar frecvente în colinde întîi de toate, dar şi în cimilituri şi alte categorii folclorice. Spre ilustrare, dăm cîteva exemple care ar putea fi înmulţite

considerabil: „...să văd cine ce-o cina" (Pompiliu, p. 265); sau (dintr-o colindă): „... joacă un june calul bun (Viciu, B. XX, v. 3). Ca în altă parte organizarea poetică să evolueze în sens eufonic, fundat pe iota-cism, un isovocalism, ca de exemplu:

L-om aduce sus, pe sus, sus, pe sus pe lîngă lună c-o mină finind de lună, cu una-mpletind cunună
(Viciu, B. XXIII, v. 8-11.)

Din cîte se observă, repetarea vocalică vine întărită de redu-piicări de cuvinte (sus -> sus), de epifore (lună -*■ lună), fapte care sporesc fluenţa, dar şi o încarcă, potenţînd exprimarea.

§ 6.1.1. Aliteraţia şi isovocalismul apar des (în colinde mai cu seamă) sub forma unor versuri expuse în anadiploze şi tăiate de rime interne. Faptul sporeşte nu numai eufonia, ci şi o ritmicitate, o cadenţă armonioasă. De exemplu:

Peste masă. j grîu revarsik şi pe masă / vadra rasă... Mi-aş alege doi / din f oi doi din voi,f cei dinapoi, şi-or sări în cea grădină, în cea grădinâ-n / stupină. şi-n stupinâ-i / şi-o f întina.
(Ibid. B. IX, v. 2, 7-11)

Şi încă un alt exemplu, ce posedă alte virtuţi eufonice:

Mari drumaii / cu mai buni cai, iară /unii / cu călţuaii.

r

fete mari j cu salbe /ari bătrînele j cu sucnele babele / cu labele
{Ibid., B. XXXI, v. 15-20.)

§ 6.1.2. Alteori isovocalismul evoluează către exprimarea unor valori semantice aluzive, ca rezultat al unui joc de cuvinte cu sonorităţi similare (frecvente în cimilituri sau jocurile de copii). Un exemplu dintr-o doină (Pompiliu, v. p. 42):

Prea iubita mea scwmpie,
spune badelui să vie,
că s-au copt strugurii-n vie.

Şi al doilea, tot dintr-o doină ardeleană

Trec priw tină, nu se-ntină, / de voinic tinăr s-anină.
(Jarnik-Bărseau, XXXIII, v. 7-8)

în cazul prim, isofonia este fundată pe omonimii („vie" — verb -|- substantiv); în cel din urmă, pe homeoteleuton, adică pe terminaţii asemănătoare, care duc la un adevărat joc de cuvinte.

Din exemplele, care şi ele pot fi înmulţite considerabil, rezultă că poeţii anonimi sînt stăpîni pe un sistem eufonic bine cunoscut de ei, că poezia populară posedă o muzicalitate datorată tocmai unor asemenea figuri sonore, uneori fenomene de limbă.

§ 6.1.3. Includem la acest paragraf şi o modalitate tipică poeziilor folclorice, folosirea unor sonorităţi expresive întemeiate pe un sistem de rime paralele în gerunziu (frecvent în colinde şi balade, ca şi în doine), de tipul următor: Fata merge,

Prin grădină/la fîntina, cu cişmele tropotind, cu rochia vînt trâgînd, mîneci largi boare trăgînd, cercei galbeni sbîrnîind etc.
(Viciu, B. XXX, v. 3-7).

într-un alt gen, ca cimilitura, aliteraţia evoluează de la un caracter propriu expresiv, către imaginea imitativă. Prin sunete şi combinaţii eufonice formularea ţine să vizeze un fenomen din natură, o fiinţă etc. ce urmează a fi ghicită. Ea evoluează tot către o comunicare complexă în care fluenţa sunetelor se continuă cu isofonii, paronimii ori homeoteleuton.

I

§ 6.2. în poezia folclorică apar frecvent figuri sonore fundate pe similitudinea terminaţiilor. Retorica antică şi cea nouă denomina-lizează aceste fenomene de limbă prin termenii de homeoteleuton şi homeopopton (figura din urmă diferă oarecum de cealaltă, privind îndeosebi potrivirea cazurilor).

§ 6.2.1. Prezent în toate categoriile folclorice, homeoteleu-tonul se întîlneşte îndeosebi, în colinde, în versuri de tipul următor: ... Şi-un cerbuţ murguţ; sau ...La livezi verzi (Viciu, p. 113). Alte exemple din această categorie pot fi identificate sub forme cum sînt cele de mai sus, isovocalice.

§ 6.2.2. Ambele figuri sînt fundate, nu rareori, pe straturi sonore. Eufonia rezultă din potrivirea terminaţiilor la două sau mai multe versuri. Această figură concurează cu homeoptotonul, care diferă oarecum în sensul potrivirii cazurilor. Prezente în toate categoriile folclorice, asemenea figuri eufonice devin însă elemente expresive de bază, îmbracă haina unei frumuseţi eufonice, ca unele ce urmează să fie reţinute mai cu uşurinţă de către colectivităţi, izbind spiritul tocmai prin fluenţa lor plăcută, în proverbe ori zicale îndeosebi.

O expresie ca următoarea: vorba dulce mult aduce, este pe buzele multora tocmai prin eufonia plăcută a celor două cuvinte asemănătoare, prin terminaţiile similare. Astfel de similitudini sonore prezintă anumite grade, mai mari sau mai mici, de întruchipări expresive. în exemplele de mai jos, terminaţia

unui cuvînt formează un altul nou ca înţeles, sporind astfel volumul eufonic al proverbului: OSraznicu mănîncă ^raznicu, / ruşinosu roade osu. O aceeaşi structură sonoră exprimă şi următorul exemplu: Zecile mărită serile, / sutele mărită slutele, j miile mărită urgiile,. Sau: Unul duce ponoasele j şi altul trage foloasele; unu mate, j altu taxe; unu-n braţe, / oltu-n mate j ş-altul de poale s-agaţă. Alte exemple sînt date mai departe (cf. injra § 17.4).

Ceea ce se observă din toate este faptul că, deşi asemănările terminaţiilor sînt de diferite structuri morfologice, ele produc sonorităţi care fac exprimarea agreabilă, în stare de a fi pe buzele multora.

§ 6.2.3. Unele dicţionare sau enciclopedii de stilistică nu fac nici o deosebire între homeoteleuton şi homeoptoton. Lausberg, cel mai avizat în această privinţă, scrie că figura din urmă ar consta într-o potrivire a cazurilor, ca de exemplu: Cu răbdarea j treci marea, / dar cu răul / nici pîrănl (vezi şi unele din exemplele

de mai sus). Un vers ca următorul indică un alt caz: Fasilică, dop de cipcă, / Vină la noi duminică (Pompiliu, p. 26, IV).

Ultimele exemple lasă să se întrevadă mai vizibilă tendinţa autorilor anonimi de-a se juca cu cuvintele, de-a transpune astfel comunicarea în sfera unui joc lingvistic.

§ 6.2.4. Vorbeam mai sus de complexitatea figurilor eufonice. Combinarea lor apare aşa de întreţesută cu figuri diverse din aceeaşi sferă eufonică, încît este greu să distingi şi să precizezi unde începe una şi sfîrşeşte alta, ele formînd toate la un loc un angrenaj sonor specific creaţiilor orale. Remarca noastră se poate desprinde din exemplele date, dar şi din următorul (dintr-o doină ardeleană (Pompiliu, XXV, p. 32):

Cu aşchiţă. / din uliţă.,
cit pămînt de sub temniţă,
n-aibă stare j alinare,
ca Dunărea j cînd e mare.

La ce se reduce sistemul eufonic de mai sus ?: a) la rimă interioară; b) la homeoteleuton; c) uneori, la aîiteraţiuni; toate apoi fiind unificate de acelaşi ritm şi de o rimă îmbrăţişată..

§ 6.3. Paronomazia. Luăm această figură eufonică în sensul dat de Lausberg (I, §. 637): de pseudo-etimologie. Creată de autorii anonimi în scopul producerii unor armonii plăcute urechii, aceasta este des întîlnită în poezia populară, mai cu seamă în cimilituri şi jocurile de copii, dar şi, într-o mai mică măsură, în literatura de ceremonial sau doine, în balade (în aceste din urmă mai rar).

Mecanismul lexical constă în reluarea prin repetare a părţii ultime a cuvîntului, ca de exemplu: mioriţî — riţî, în balada cu acelaşi nume; sau, în cîntecele de secetă, ca: scoloiene > iene şi scoloiţk > iţă, ca şi paparudă > rudă; cu găleata > leata.

Din cîte se vede, cel de-al doilea cuvînt, care se desprinde din aceeaşi rădăcină, apare fără sens, fără nici o valoare semantică. Este astfel o etimologie „falsă", un cuvînt gol, doar anume derivat pentru ca să producă muzicalitate, o ritmică eufonică. Figura are un mare rol pentru aceste calităţi în cimilituri, ca de exemplu: lătăruşcă. — ruşcă, de bagi degetul te muşcă (pieptenii de lînă, Mohanu, nr. 287). Alte exemple ale modului cum funcţionează în această categorie a poeziei enigmatice vezi mai departe (cf. infra § 33.3).

§ 6.3.1. Derivaţia de mai sus poate fi inversată, adică etimonul fals să preceadă cuvîntul din care se desprinde. Astfel: gan, gan, buzdugan^.; sau: lie, lie, ciocîrlie.

§ 6.3.2. în refrenele colindelor întîlnim numeroase derivaţii false de felul celor de mai sus, şi acestea avînd pe lîngă o valoare semnificativă pentru conţinutul poeziei şi o alta eufonică (vezi mai departe p. 231—233).

§ 6.4. Numeroase sonorităţi eufonice, fundate şi acestea pe derivaţii cum sînt cele de mai sus, se întîlnesc în jocurile de copii, ca în exemplul următor: Am-tam, / tobocam, / melu-velu. j mişcu-tam, / ciad-voii, j dombari, / buzateaca ribiţachi (rev. Ion Creangă, YI, p. 83). Tehnica este a paranomaziei, adică din cuvîntul rădăcină se desprinde o parte repetitivă, care n-are nici un sens, figura discursivă fiind — aşa cum am arătat — o falsă etimologie. Crearea unor asemenea forme constituie o modalitate curentă, explicabilă prin funcţia acestei categorii: de a se crea forme eufonice şi tainice corespunzătoare jocurilor de copii.

Posibilităţile oferite de limbă spiritului inventiv al copiilor sînt infinite. Asemenea scurte poezii, ridicînd limba în sfera unui joc lingvistic, împletesc cuvintele conferindu-le cele mai multe din însuşirile eufonice semnalate mai sus, ca de exemplu: Păpăăie-die (paronomazîe), zi niătii să vie (iotacism), sus în deal la vie (omonimie), c-a murit /lie, pe-o scîndură lată, cu gura căscată (Pamfile, Jocuri, p. 360).

Deseori asemenea creaţii sînt jocuri lingvistice, reuniuni de cuvinte cu înţeles însoţite de altele fără sens, configurări stranii, impuse de o ritmică specifică. Dăm şi în cazul de faţă un singur exemplu: Sisi

capră cu mărgele, / cu mai multe ghiocele. j Ronţiş, bonţiş, / pe la casa lui Tivici. / Tivicana, berbecana, / r unturile, panţurile, / cutcuvia, / veselia, ia-ţi mîna d-acia...
Cuvintele finale formează semnalul în virtutea căruia funcţionează întregul lingvistic.
§ 6.5. Onomatopeea. în limitele celor spuse mai sus, onomatopeea ocupă un rol principal în poezia folclorică. Figura, identificată deja de retorica antică (Quintilian, VIII, 6, 31), constă în crearea de cuvinte imitative, fie după sunete din natură, fie după stări sufleteşti exprimate interjecţional. Literatura folclorică, expresie directă a vorbirii uzuale, ilustrează în această privinţă o imensă capacitate. Mai că nu există categorie în care onomatopeea să nu fie chemată să-şi spună cuvîntul, imprimînd acestor creaţii spirit original şi o armonie în plus.
47
§ 6.5.1. în doină, ca expresie a puternicelor stări lirice ale omului din popor, apar numeroase versuri în care interjecţii ca: ah, vai, oh, ş.a., colorează tonificînd puternic afectivitatea poeziei, fiind expresii imitative ale unor exclamaţii scoase de cei în cauză.
în altă parte arătăm tonalitatea afectivă a unor versuri exclamative, care încep tocmai cu astfel de interjecţii (cf. infra § 55.1). Introduse abuziv de colportorii profesionişti în cîntecul de lume, acestea imprimă afectivitate artificioasă (cf. infra § 57).
§ 6.5.2. Dimpotrivă, în strigături, versuri precedate de interjecţii: olilio, măi, ici-ici, hei, imprimă dinamism şi vigurozitate.
Onomatopeea apare ca imagine imitativă a unor fenomene din natură, a mişcărilor făcute de unele instrumente de lucru (vezi în cimilituri, cf. infra § 33.2), a unor animale sau păsări (cu deosebire în jocurile de copii); unele urmează modelul paronomaziei, ca de exemplu: piţigae— gae, / ce ai în fo'gae...
Din variatele exemplificări oferite spre a ilustra stratul sonor al limbajului folcloric, rezultă o mare bogăţie de forme. Denomi-nalizate cu o terminologie rebarbativă, pusă la îndemînă de retorica antică (reconfirmată şi de retorica modernă), ele sînt totuşi creaţii ale maselor populare. Sub aceleaşi aspecte — uneori peiorative — se aud şi astăzi, făcînd parte din bagajul vorbitorului comun. Fără îndoială că ele au fost introduse în sfera literaturii folclorice în mod firesc, poezia fiind expresie a limbii cotidiene. Din întregul proces nu lipseşte şi o voinţă a autorilor de a afirma limbajul conceput ca joc poetic ori social.
C. Metaplasme
§ 7.0. în „zicerea" poeziei folclorice, colportorii, datorită atît intonaţiei cît şi, mai cu seamă, accentului şi ritmului pe care îl urmează, operează o sumă de suprimări de sunete ca şi de adjonc-ţii. Fenomenul stilistic, remarcabil, e strîns asociat de fluxul interior, de o continuitate a comunicării poetice. Folosim termenul de metaplasm, pus în circulaţie de retoricienii belgieni (Grupul de la Liege), ca unul ce desemnează tocmai „... operaţia care alterează continuitatea fonică sau grafică a mesajului" (Retorica generală, p. 66).
Fenomenul, foarte frecvent în vorbirea cotidiană, transcede, cum este şi firesc, în sfera literaturii populare. Aşa se face că în numeroase din poeziile unor zone, fie din Banat ori Moldova, din Transilvania, mai cu seamă cele culese cu aparate de înregistrare, se întîlneşte un mare număr de suprimări sau adjoncţii. Fiind alterate unele foneme, fenomenul se repercutează asupra calităţii articulatorii a cuvîntului. în felul acesta comunicarea devine particulară, şi, de cele mai multe ori, mai expresivă.
§ 7.1. Versuri ca următoarele:
Pleacă-ţi, coăre, vîrjurile, ca să-mi văd eu cîmpwyile, p-unde-am şezt cu oile...
(Pcmpiliu, V, p. 26)
au o fluenţă caracteristică. Dar devin mai expresive, datorită tocmai suprimărilor, sincopei (din cuvintele subliniate): codre < < codrule; pe-unde; am şezut.
Din cîte se observă, avem de-a face cu elidarea unor vocale (u, e) şi contragerea cuvintelor la modul dialectal, fenomen propriu zonei ardelene. Vom spune că asemenea suprimări condiţionează apariţia rimelor bogate, pe care, altminteri, poetul anonim nu le-ar fi putut da viaţă.
§ 7.1.2. Sincopa este, aşadar, o marcă a limbajului dialectal, în volumele de colinde, ca şi în colecţii de poezii lirice, ca a lui M. Pompiliu ori Tudor Pamfile şi mai cu seamă în cele publicate recent (Al. I. Amzulescu) fenomenul apare frecvent. Mai citām câteva exemple, arhicunoscute în vorbirea uzuală şi în literatura folclorică, ca de exemplu: că n-are pine să mînce (pîine, să mănînce); sau: mere pentru merge; sau de tipul următor: d-a eu maică...; c-acela-i voinic... d'guriţa...
§ 7.2. Tot suprimări, dar nu în sensul celor de mai sus, prezintă şi versurile următoare, extrase din acelaşi volum de colinde:
Vin pe masă cin'le meşce? meşce muma lui Ion, meşce-le, grăieşce-le...
(Viciu, B, 1, v. 10-12).
De data aceasta avem de-a face cu suprimări ale unor sunete iniţiale = afereză ca şi finale = apocopă.

Căci meşce = amestece; iar grăieşce-le = grăieşte-le. (Ilustrativ pentru cele două fenomene este însă primul termen.)
49
Suprimările atît din interiorul cuvintelor, cît şi de la începutul ori sfîrşitul lor devin o modalitate curentă în poezia folclorică. Cu deosebire ele se fac simţite, afară de colinde şi doine ori balade, în cimilituri şi jocurile de copii.
§ 7.3. Fenomenul fonostilistic semnalat este însoţit, într-o mai mică măsură, de adjoncţii şi permutări de sunete. Şi în modul acesta expresivitatea poeziei folclorice creşte, căpătînd tonuri particulare.
Un catren ca următorul:
Cojocul tău e cu flori... xa-atadică sus la nori; cojocul tău e cu zele... m-aradică sus la stele
(Pompiliu, VII, p. 27)
atrage atenţia prin elidarea unui sunet (ă) spre a adăuga un altul, în interiorul cuvîntului: Mă ridică = M-arudicâ. Este o epenteză. Mai cităm cîteva exemple: Plaiu de munte-o-nd\repta / la iesclea cailor (Viciu, A, XLIII, v. 3—4); sau: Asta-i sară lui Arjun (în mod frecvent în colindele ardelene); sau o formă veche, şi aceasta frecventă în poezia populară (întîlnită şi la Emi-nescu): Nu m-aş rumpe cu lucrul (Pompiliu, XIV, p. 45).
Şi adjoncţiile conferă, din cîte se observă, un ton particular versului folcloric. Farmecul sporeşte atunci cînd adăugirea are loc la sfîrşitul versurilor, în structura rimei, cum se întîmplă ?a colinde. Sînt cunoscutele rime în u (gerundival) şi re (infinitiv), precedat de un de (d'), ca în exemplul următor:
Fir galben torcîndu, de şoimel pîndindu: şoimel d-auzeă-re d-aleş se punek-te la stîrşori de poartă jiru să-l d-apuce
(Drăgoi, nr. 72)
(cf. infra § 52.3; 54.6)
§ 7.4. Ca să realizeze o poezie naturală, însoţită de armonie specifică, colportorii ei nu se sfiesc să modifice însuşi genul ori cazul cuvintelor, ca de exemplu:
Perit-ai, coarbă, neagră, ce-ai făcut de îmi eşti
50
Asemenea abateri de la regulile gramaticale sînt cerute de structura versului; modificarea se răsfrînge şi asupra sonorităţii versului; într-o poezie din aceeaşi colecţie (Pompiliu, p. 264), găsim un vers ca următorul: adă-un ol cu apă rece. Operaţia, din cîte se observă, este inversă = masculinizarea unui substantiv feminin. Asemenea fenomene sînt întîlnite pînă şi în poezia enigmatică a cimiliturii cerute de rigorile rimei); pe cînd în ex.: mă suiiîntr-o păltiniţă/şz tăiei ofloerită. = feminizarea subst. masculine.
Elementele sonore, curente în poeziile populare, semnalate aici, îşi vor găsi o ilustrare completă în limitele discursului folcloric, din partea ultimă a studiului.

CAPITOLUL AL II-LEA

VIRTUŢI DISCURSIVE ALE LEXICULUI

§ 8.0. Despre plasticitatea lexicului folcloric.
A. Arhaisme; Neologisme
§8.1. Cuvinte rare; §8.1.1. Cuvinte vechi moştenite; § 8.1.2. Cuvinte regionale; § 8.1.3. Cuvinte polisemice; § 8.2. Cuvinte goale; §8.3. Alternanţe expresive; § 8A. Cuvîntul şi contextul corespunzător.
B. Cuvinte împrumutate
§9.1. Turcisme; §9-2. Germanisme, maghiarisme; §9.3. Importanţa sinonimelor; § 9.4. Concluzii.
C. Derivări — Abateri morfologice
§ 10.1. Diminutive; § 10.2. Alte procedee; § 10.3. Caracterul
arhizant; § 11.0. Retorica numărului; § 12.0. Numele proprii
— efecte stilistice.
D. Figuri lexicale
§ 13.1. Repetare dublă (geminaţie); § 13.2. epanadiploză; § 13.3. parigmenon (figura etimologică); § 13.4. epanalepsa.
§ 8.0. Voi prezenta în capitolul de faţă alte aspecte ale plasticităţii lexicului folcloric decît cele îndeobşte cunoscute din studiul limbajului scriitorilor. Este vorba de o sumă de procedee, de „figuri" şi construcţii lexicale, care imprimă şi acestea stilului oral distincţie plină de culoare.
52
Şi în poezia folclorică avem de-a face cu un volum apreciabil de arhaisme însoţite de cuvinte noi, şi, mai cu seamă, se întîlnesc regionalisme, cuvinte „împrumutate", cu valori polisemice, care toate fac comunicarea poetică mai pitorească. Acestora li se adaugă numeroase cuvinte „goale" ori altele „rare", frecvente în unele categorii folclorice, cum ar fi în cimilituri sau jocurile de copii, şi chiar în balade ori

colinde. Nu de mai mică importanţă pentru plasticitatea limbajului folcloric sînt derivările, abaterile morfologice de la regulile gramaticii.
0 succintă cercetare a lexicului folcloric din această perspectivă ne apare plină de interes. Căci dacă aşezarea cuvîntului la locul potrivit creează fluenţă şi farmec poetic, iar anumite structuri materiale declanşează armonii sonore, nu mai puţin valoroase pentru obţinerea unor efecte stilistice apar procedeele lexicale.

A. Arhaisme; Neologisme

§ 8.1. Despre o operă a literaturii scrise se poate spune că are un vocabular sărac sau bogat, că autorul ei a preluat cuvinte din scrierile vechi, din cronicari, că face uz de „arhaisme"; pe cînd despre alta că autorul ei a născocit cuvinte noi, „neologisme", aderente sau neaderente fondului autohton.
Dar ce se observă la examinarea, din această perspectivă, a operelor folclorice? Folosesc colportorii arhaisme? Crează şi ei cuvinte noi? O investigare a literaturii orale din acest punct de vedere ne duce la constatări valoroase: unele categorii, ca balada şi colinda, de asemenea şi poezia de ceremonial (într-o mai mică măsură), abundă în arhaisme, pe cînd în cimilituri, în proverbe şi doine, asemenea cuvinte apar rar, chiar aproape deloc. Colportorii fac apel în comunicarea lor la limbajul obişnuit, la o terminologie curentă, legată de actualitate.
Cum se explică această situaţie? Nu sînt şi proverbele ori cimiliturile, doinele, poezii tot vechi? Din cîte se ştie, şi speciile citate au o foarte lungă existenţă, asociată de însăşi viaţa popoarelor, încît explicaţia trebuie căutată în altă direcţie. Fără să intrăm în fondul problemei, deoarece natura studiului nostru este alta, vom spune că balada fiind poezie evocativă, narînd evenimente, deci, devine prin însăşi funcţia ei o poezie a trecutului.

De aceea colportorii nu numai că preiau şi duc mai departe subiecte ce aparţin altor epoci, dar ei sînt stăpîniţi de un sentiment al evocărilor, păstrînd un lexic al acelor epoci, folosind procedee tipice (cf. § 9). Aceasta se petrece, bineînţeles, cu cîntăreţi de mare talent. Un Petrea Creţul Şolcan narînd cunoscutele balade era stăpînit de fiorul rememorărilor; aşa se şi face că limbajul lui este bogat în cuvinte arhaice.
Nu acelaşi lucru se petrece cu lexicul vechi, regional sau neologic din poezia colindelor. Făcîndu-se auzită doar în timpul sărbătorilor de iarnă, colportorii şi publicul (redus la cercul familial) retrăiesc, cu fiecare an, în ambianţa festivă, anumite scene de viaţă multiseculară. Actualizată neîncetat la ambianţa vieţii contemporane, colinda rămîne şi ea în sfera unei poezii evocative. Sfera arhaismelor însă se lărgeşte mult printr-un subtil proces stilistic. Nu aparţin vocabularului vechi numai o sumă de latinisme sau slavonisme; ca poezia să capete patină arhaică, pe măsura străbunelor zile în care se face auzită, colportorii pun în circulaţie şi cuvinte golite de sens, multe bizare, crează, din cîte se va vedea mai departe, derivaţii morfologice arhaizante. Lexicul, aşadar, atît de multicolor, răspunde unor nevoi funcţionale, izvorăşte dintr-un puternic sentiment al trăirilor sărbătoreşti, în poezia incantaţiilor sau a unor ceremonialuri (de nuntă, de înmormîntare), arhaismele sînt asociate de practică, de lucruri şi gesturi, cuvîntul specific venind să sprijine acţiuni singulare prin însăşi natura lor.
Văzut prin prisma contextului folcloric, ca expresie a limbajului comun diverselor zone ale ţării, şi nu mai puţin a perspectivelor istorice, lexicul folcloric apare cu trăsături dintre cele mai caracteristice.

CUVINTE RARE

§ 8.1.1. Parcurgînd eposul popular românesc sîntem surprinşi cum în unele motive apar cuvinte arhaice rare, cu totul particulare, greu de înţeles astăzi. Ieşite din uz, ca unele depăşite de viaţă, în altă epocă ele desemnau anumite relaţii între oameni, funcţiuni, îmbrăcăminte, arme de epocă. Asemenea vocabular oferă multe din motivele ciclului antiotoman sau antifeudal. Cu alt prilej (vezi Balada populară) am semnalat limbajul multicolor dintr-un motiv al Satelor robite. Aici, pe lîngă o termino-

logie de origine turcă, găsim cuvinte latine ca iscusate sau multe de altă provenienţă ca: pîrcălab, unzar, mirie s.a. (Ibid., p. 407 — 423).
Asemenea mixtură devine mai vizibilă în colinde . (cf. col. Viciu, Drăgoi). Cuvintele vechi şi rare se alătură celor maghiare sau germane. Unele aparţin fondului străvechi" (latin, vechi-slav), altele sîrft conformaţii arhaizante. Şi toate aduc un puternic suflu regional, pe care trebuie să-1 luăm în considerare. Spre a ilustra cele afirmate, dăm cîteva exemple: agest-agesturi (lat. „aduse de apă"), ciricus (lat. „cleric"), uspăciori (lat. „oaspete"), lecovată (vsl. „mărmurată") şi altele (cf. glosarele de la colecţiile citate).
Un cuvînt semnalat pentru fluenţa şi plasticitatea lui a fost cel de ovtoman. în felul acestuia mai este vsl. a gomăni = „a şopti", dintr-o variantă a Mioriţei (Costăchescu-Sadoveanu), din versuri ca următoarele: „...s-aude, s-aude, departe la munte / gomăn-gomănind /, oile pornind; gomăn-gomănaş, / glas de bu-ciumaş.
Nicăieri nu se observă mai bine, ca în cazul unor asemenea fragmente, cum limbajul, înţesat cu astfel

de termeni, devine evocativ, iar ca sonoritate — discursiv. Cuvîntul se întîlneşte des şi în colinde, în exemple ca următoarele: „...da şi stînd şi gomo-nind (Viciu, B, LXXVIII, v. 13); sau: „... c-ani auzit pe tata j gomoninu-şz cu mama(B, LXXI, v. 15). Mai cităm încă un cuvînt cu aceleaşi virturi poetice, olată-e (uri), întîlnit frecvent şi în proza fantastică a basmului: Viciu 1-a identificat şi în Cronica lui Şincai: ,.... să-şi mărite, I să-şi însoare, j mai departe, [prin olate (ibid., A. XXXII, v. 4-5)'.

§ 8.1.2. Nu mai puţin interesante şi valoroase pentru efectul lor stilistic sînt cuvintele regionale, colorate arhaic, ca: zăvruică (dim. „zăbrea"), zăbrăluică (dim. „fetişcană"), juhffl (onomatopeic, „vuiet"), îmbumbit („îmbobocit"), jăgădăriţă („cîrciumăriţă"), şezău („scaun"), vîntureaşcă („lopată") ş.a.

Creaţi de colectivităţile din anumite zone ale ţării (vezi colecţiile Viciu şi Drăgoi), asemenea termeni capătă o mare expresivitate în contextul folcloric. Căci cuvintele arhaice sau arhaizante, alături de cele goale, de împrumuturi (neologisme), de onomatopei, creează o ambianţă poetică deosebit de frumoasă.

Din multele exemple ce s-ar putea da, ne oprim la următorul: ... A luat jupîn gazda două lemne hodolemne, / azi j'ace cioc, mine face boc, / pana-mblătit stogul tot. / Şi după ce l-a gătat, cu vîntureaşcă l-a luat, / în felderă l-a băgat. (Viciu, C. XXI, v. 9—14.)

§ 8.1.3. Sînt cuvinte vechi polisemice, ca de exemplu: a fereca, cu înţeles de a „felicita" (la Coresi, citat de Viciu, p. 200), dar şi de a „ferici". Termenul înregistrează numeroase forme derivate, ca: ferícean de el, / de cest domn bun / cum l-ai ferisố, / doi fii mici i-ai dat (Viciu, B. XVII, v. 1 — 4); sau: ...Ferice de acest domn bun (Ibid., B. XIX, v. 1); Toată lumea-l fereca./ fereca, pe maică-sa {Ibid., B, LX, v. 60—61); „Fericu, fericn-i, doamne, j dar cine-i fericu? (LXXXV, v. 1—2).

Mai cităm cuvîntul vechi (vsl.) ciudă cu înţeles de „minune" (Ibid., p 198): Ciudă, taică, ciudă, dragă / ciudă, taică, ce văzui (Ibid., B. XX, v. 13—14). Iar termenul de lege cu înţeles de „judecată", „omorîre", ca în exemplul următor: ... cînd oile le-ntorcea / lui grea lege îi făcea (Ibid., C, VI, v. 6 — 7).

O inventariere a numeroase cuvinte arhaice este un lucru plin de interes pentru lexicografi (şi unii culegători ca Viciu şi Drăgoi au şi făcut-o, în glosarele colecţiilor lor). Dar pentru noi, într-un studiu ca cel de faţă, capătă importanţă urmărirea lor în contextul poetic şi semnalarea unor valori estetice. De aceea le-am şi redat în fragmente mai mari de poezii, întrucît în acest mod se vede mai bine rostul lor discursiv. Alături de altele (dialectale, moştenite, împrumuturi etc), asemenea cuvinte imprimă stilului o notă pitorească şi exotică, devin evocative tocmai prin asemenea caracter pestriţ al vocabularului.

CUVINTE GOALE

§ 8.2. Remarca făcută de F. Baldensperger că în timpul creării operei literare „... s-ar stabili în creier anumite contacte neprevăzute" (p. 45) se verifică întru totul şi în configurarea multor cuvinte şi chiar versuri golite de sens, — un important capitol al lexicului folcloric. Nu există categorie populară versificată în care să nu întîlnim asemenea vocabule. Ele par, la o primă lectură, parazitare, neputîndu-li-se găsi un etimon precis şi un sens propriu. Luate în context însă, astfel de cuvinte primesc semnificaţii, au un anumit rost stilistic.

Am identificat un apreciabil număr în cimilituri, în care ele devin patina formării lor sau constituie cheia dezlegării înţelesului, (cf. infra § 32.)

§ 8.2.1. în colinde cuvintele goale au, pe de o parte, evidentă funcţie stilistică, iar pe de alta, ţintesc să sporească ermetismul

formei poetice în cauză, potenţînd conţinutul şi lăsînd pe cititor sau ascultător să imagineze, în limitele demersului poetic, infinite stări emotive. Caracterul lor nedeterminat, ambiguu, măreşte starea afectiv-simbolică a textelor, încît din parazitare, cum ar părea la prima ochire, asemenea cuvinte primesc, în contextul poeziei, rost stilistic. Deseori forma sonoră, alungită, adaugă acesteia armonie.

§ 8.2.2. Şi în balade întîlnim un soi de cuvinte goale. Altădată acestea aveau un conţinut, care însă, cu trecerea timpului, a fost dat uitării. Colectivităţile de astăzi nu mai cunosc sensul unei expresii ca următoarea: boca, boca, ghiaura! = „uite, uite, cînele de creştin". Pentru limbajul de astăzi, asemenea formule au devenit parazitare, dar sonore şi cu virtuţi discursive.

§ 8.2.3. în poezia incantaţiilor se întîlnesc cele mai numeroase cuvinte lipsite de conţinut. Acestea se integrează contextului magic, ca în exemplul următor: ... pira, pira, nu pieri şerpe, j pira, pira, nu înţepa şerpe, / pira, pira, nu înţepa şerpoaie... (Gorovei, p. 400). Sau un alt exemplu exprimat tot de cuvinte goale astfel construite ca rostite să creeze vădită fluenţă vrăjitorească: nazpa, nazpa, / nacarate / ponapate / itosovu / pognana / napanu / cara-ratu... (ibid. p. 403).

CUVINTE VALIZĂ

§ 8.3. în jocurile de copii ca şi în cimilituri unele cuvinte goale închid în ele, ca într-o valiză, alte cuvinte. Caracterul de conglomerat devine vizibil; alteori evoluează către derivări tipice unor categorii

folclorice, ca în poezia incantaţiilor. în cimilituri acestea au valoare de semnal, fiind cele care determină mişcări, reglează respiraţia jocului „de-a v-aţi ascunsălea". O lipsă de sens a multora dintre ele capătă, pînă la urmă, înţeles, prin gesticulaţii şi mimică. Caracterul lor criptic este sporit de o expunere eliptică, de o frază asintetică, cu totul specifică, ca de exmplu: ... unilana I fişti pana j fiştigana j pana, dedi, / npedi / rasele, / pasere, / chiţigoi j limbrici j costirici j buba ici (Ion Creangă, II,p. 62).
în încheiere la acest paragraf, arătăm că limbajul din citata categorie, rareori şi din balade şi colinde, trebuie privit ca simplu joc social. Grupurile de colportori (mai ales copiii) fac din cuvinte instrumente de haz, exprimîndu-şi tendinţa lor înnăscută către joc şi bunăvoie.

§ 8.3.1. Menţionăm în altă parte, ca fenomen de eliziune, unele sunete ce facilitau apariţia de rime bogate, lungi (cf. supra § 7.1.). Multele forme de asemenea natură, menţionate mai sus, sînt condiţionate fie de melodie, fie de dicţiune. Ele sînt impuse şi de simţul estetic al colportorilor, de o tendinţă a acestora spre exprimarea frumoasă, bogată, în versuri ca următoarele:
Pe vtrful giurgianului să mi-o bată vuiturile ca pe mine gîndurile
(Drăgoi, nr. 10) "
alternează cu altele scurte:
Gîndurile de-nsurat, fete mari de măritat.
Asemenea componenţă alternativă de versuri lungi şi scurte formează o dominantă a stilului folcloric. Numeroasele eliziuni ca şi multele apendice, conexiuni de sunete parazitare, sînt comandate şi de necesităţi artistice. Există, aşa cum constatam şi în altă parte, o înclinare firească de estetizare a vorbirii curente ridicate în sfera poeziei.
La asemenea profil stilistic contribuie frecvent limbajul local, cu un întreg cortegiu de fenomene lexicale. Dar mai contribuie şi tonul melodic. Oferim în acest sens un singur exemplu din multele care se găsesc în colindele publicate de Drăgoi sau Viciu:
Strînge-ţi măr ramurile-te că de-oi stă m-oi mîniă-re şi-n tine m-oi răsturnă-re, mare unda şi-oi veni-xe şi ţi-oi rupe ramurii-re... {Drăgoi, nr. 84)
§ 8.4. Vorbeam mai sus de valoarea cuvîntului în contextul folcloric. Cititorul observă, de foarte multe ori, cum un termen regional vine şi se alătură unuia vechi, care face parte din fondul autohton, sau altuia împrumutat dintr-o limbă străină ori lipsit de conţinut, gol. Toate se asamblează într-o ambianţă artistică

particulară, desăvîrşită de o sumă de figuri eufonice sau de dicţiune, ca în exernplul de mai jos:
De rugat se roagă junehi Hnerelu
ca el să mi-şi bată toate virfurile şi toate gestrele. Mai vîrtos să-mi bată la piatra muşată, la vadul cerbilor. Toţi cerbii-mi venia, toţi mi-l gorgonia. Mai pe urma-mi vine şi-un cerhnţ j marguţ ... (Viciu, B.VII, v. 1-13)
Unor cuvinte subliniate cu greu li s-ar putea găsi etimologiile şi cu aceasta însuşi sensul: gestreîe, muşată, gorgonia. Asemenea termeni i-am întrunit sub rubrica de cuvinte goale, al căror sens urmează a fi desprins din context, după imaginaţia lectorilor (a publicului).
Dar exemplul dat lasă să se întrevadă preocuparea colportorilor de a conferi poeziei valoare artistică, o discursivitate ce rezultă din unele figuri lexicale şi eufonice, din rime bogate: de rugat > se roagă (parigmenon); junehi > tinerehi; cerbuţ > > murgaţ (paronomasie); vîrfurile > gestrele (rime bogate); înseşi forme morfologice ca: mi-şi, să-mi, mi-l, imprimă poeziei afectivitate specifică.
B. Cuvinte împrumutate
De-a lungul vremii, şi românii, ca atîtea alte popoare, trăind alături de marile imperii, au împrumutat cuvinte, după cum au dat şi ei altora. Schimbul în această privinţă a fost şi este firesc. Fenomenul petrecut în comunicarea de toate zilele s-a răsfrînt şi în poezia folclorică, nu cu mici şi neînsemnate ecouri stilistice. Căci împrumuturile colorează poezia, adăugîndu-i un farmec în plus.

§ 9.1. Semnalam mai sus o sumă de cuvinte devenite „si-hastre", ca să întrebuinţăm o expresie a lui Ovid Densusianu, de origine latină sau veche slavonă, vestigii păstrate în poezia populară din epoci îndepărtate; sînt apoi altele dintr-o vreme cînd imperiul otoman îşi întinsese puterea şi asupra ţărilor române; cuvinte care şi-au imprimat pecetea şi asupra comunicării diurne, iar de aici a trecut îndeosebi asupra poeziei eroice. Interesant de remarcat că lexicul turcesc se face simţit în mod deosebit numai în baladă şi mai rar în colindă şi cîntecul de lume, iar în doine aproape deloc, ca să nu mai vorbim de cimilituri sau proverbe ori în poezia incantaţiilor. Cauza e uşor de explicat.
Poezie istorică, cu puternică tentă evocativă, unele balade aduc un vocabular bogat în turcisme. Acestea

au fost, la început, necesare bunei înţelegeri între stăpîni şi stăpîniţi, mai toate avînd caracter administrativ, oglindă a relaţiilor sociale dintr-o anumită epocă istorică. Asemenea cuvinte însă au, în sfera poeziilor amintite, important rol stilistic. Fără acestea comunicarea nu numai că nu ar fi posibilă în limitele consemnate în colecţii, dar ea ar fi lipsită şi de efectele scontate de colportori. Prin tur-cismele chemate să exprime poezie, ei izbutesc să obţină o comunicare colorată, frumoasă.
Că asemenea consideraţii, de ordin general, îşi găsesc un puternic temei, se vede din faptul că în chiar sfera baladelor lexicul variază de la un ciclu la altul. Astfel în ciclul antiotoman se întîlnesc frecvent turcisme; în cel antifeudal — o terminologie tipică evului mediu, iar în ciclul pastoral — cuvine neaoşe.
§ 9.1.1. Cel mai pestriţ limbaj se întîmeşte însă în ciclul antiotoman. Aici unele cuvinte turceşti au calitatea de formule ce revin în contextul baladei de nenumărate ori, indicînd diferite ranguri administrative, ca de exemplu: mulţumim agalelor, / cinstiţi caimacanilor, / vouă ienicerilor şi vouă spahiilor.
Tot cu caracter de procedeu stilistic (reluări de mai multe ori), care vizează anumite efecte, este şi tabloul aruncării de bani: ... umple cu galbeni foaia, / tot cu galbeni venetici, / ... cu mahmudele turceşti, j cu rubiele arăpeşti, j cu groşe lipoveneşti, / cu dinari moldoveneşti I şi cu grivne munteneşti. Prin tabloul iniţial din Chita — întruchipat şi acesta printr-o terminologie specifică epocii ca următoarea: ... în vadul Brăilii,\ '.% scursul Dunării, j printre caicele, / mai în jos de schele, / carcă-mi-se-ncarcă I două-trei sandale, / nouă galioane... etc, colportorii vor să evoce viaţa portuară animată.
(G. Dem. T.)
60
Unor asemenea formule tipice li se adaugă termeni ca: beşleagă, haş-marghiol, caimacam, aga etc. Unii din aceştia, probînd vitalitate, au fost preluaţi şi introduşi în vorbirea uzuală de mai tîrziu, cu alt înţeles.
§ 9.1.2. în alte cicluri cuvintele împrumutate capătă altă înfăţişare, chiar cînd ele vin tot din sfera limbii turceşti, ca de exemplu: cucă, dugealac, cioltar, gugiuman etc, toate indicînd însemne vestimentare. Astfel Corbea este acuzat: ... c-a poftit şi c-a purtat / gugiumanul de domn, j ...cuca împăratului \ şi caftanul domnului (ibid., p. 532, v. 13 —17). Dobrişan îşi poartă pe boierii fugari îmbrăcaţi în ciobani: ... cu caftanul de pambriu, / cu cizme de irmiziu, / cu obiele de bumbac, j mestecat cu păr din cap. {Ibid., p. 474, v. 52—55.)
Nu ne este în intenţie să sporim lista cuvintelor împrumutate din limba turcească, acestea fiind vii în comunicarea poeziilor narative, ca unele care desemnau, într-o vreme, funcţii administrative, monede, diferite feluri de îmbrăcăminte etc. Cele mai multe, cu trecerea anilor, au ieşit din întrebuinţarea zilnică, rămînînd astfel un soi de fosile lingvistice. Iar dacă ele se mai fac auzite încă în sfera cîntecului eroic, aceasta se datoreşte faptului că bardul popular narează un subiect istoric, fără de care comu-nicarea nu ar fi posibilă. Toate întăresc şi mai mult caracterul evocativ al genului.
§ 9.2. Faptul care s-a petrecut cu împrumuturile în spaţiul dunărean a avut loc, în condiţii istorice deosebite, şi în Transilvania ori Banat şi în nord, în Bucovina. Aici convieţuirea românilor cu alte grupuri etnice: ungurii, şvabii şi saşii a dus la împrumutarea unor maghiarisme şi germanisme. Interesant de remarcat este că fenomenul s-a petrecut nu în sfera baladei, ci în poezia de ceremonial — în colinde şi mai puţin în doine. Mai observăm că soarta acestora a fost cu totul alta decît cu împru-muturile transferate în sfera eposului dunărean. Dacă aici turcismele sînt asociate de o epocă şi de relaţii administrative, au rămas în poezie ca resturi dintr-o vorbire curentă altădată, multe din maghiarisme ori germanisme s-au impus în vorbirea obişnuită ca sinonime, de unde au fost preluate şi încetăţenite în poezia colindelor. Ele au viaţă, sînt vii şi astăzi, colorînd expresivitatea poeziei amintite. Astfel cuvinte ca: birău (biro = „primar"), bolund („nebun", „prost"),lăcrăzău(lakmârozo =„baie", „scaldă"), hinteu („butcă") ş.a., preluate din limba maghiară, au fost românizate. Ele imprimă poeziei plasticitate şi ton propriu, original.
61
Dăm şi pentru această grupă cîteva exemplificări din acelaşi v lurn de colinde (Viciu). Astfel, din Colinda primarului {Ibid., B, LXXVIII): ...şi cu jupînul birău/...să se jacă lăcrăzău, / lăcrăzău şi feredeu ... (v. 9, 23/24). Şi încă un exemplu, al unui cuvînt maghiar, „bolund", încadrat de alţi termeni de sorginte diferită, ca şi de structuri fonice şi morfologice particulare (termenul contopindu-se în context, capătă valoare poetică deosebită):
Sub ceru-şi de răsărit, / junela bun ... (refren) şede-un june hodineşte şi murguţu-şi potcoveşte cu potcoave de molotru, cu cunie [cuie] de sîrmă-ntoarsă ce la drumu-s ghimpuroase... — Maica mea, bolundă eşti, Mare eşti, puţin pricepi de nu mi te nădăieşti, dă eu mi-am îndoblicit, Peste vîrfiil munţilor, Prin crucile brazilor în toriştea sterpelor... Este un leu, îi cine rău... d-adwmit nepomenit... [nedeşteptat] leu din somn se pomenia ... [se deştepta] {Ibid., LIX)
Am extras dintr-o singură poemă (cu titlul Lupta junelui cu leul) acele versuri care aduc cuvinte regionale împrumutate cu o mai mare frecvenţă şi care imprimă un caracter particular vocabularului.

Efectele stilistice sînt cele scontate de colportori: de a evoca o viaţă familială naivă şi pitorească.
IMPORTANŢA SINONIMELOR
§ 9.3. Prin teme, idei, episoade, motivele în folclor rătnîn — în linii mari — aceleaşi. Ceea ce variază în mod vizibil sînt mijloacele de exprimare şi limbajul poetic. Căci lexicul şi unele forme morfologice, ca să nu mai vorbim de modalităţile stilistice, depind, întîi de toate, de talentul autorului sau colportorului anonim şi, în aceeaşi măsură, de mediul lingvistic al zonei respective (într-o
62
mai mică măsură şi de epoca în care a fost culeasă o nouă variantă). Acestea toate sînt determinante ale mijloacelor de exprimare orală, în continuă fluctuaţie.
§ 9.3.1. Ce mare importanţă capătă asemenea observaţii se vede din materialul oferit de un culegător ca G. Dem. Teodorescu. Este ştiut că acesta a cules numeroase balade îndeosebi de la des citatul cîntăreţ brăilean. Concomitent, aşadar, în aceeaşi epocă (ani chiar) a înregistrat şi unele motive comune de la cîntăreţi bucureşteni, ca Şerban Muşat, de la bucătari, soldaţi etc, deci inşi ce aparţineau unor profesiuni şi categorii sociale diferite. Şi astfel observăm cum o baladă, ca a lui Miu, de exemplu, în varianta brăileană are 540 de versuri, pe cînd a cîntăreţului bucureştean se reduce la 343. Care este cauza? Petrea Creţul Şolcan era stăpîn pe o tehnică recitatorică digresivâ (ci. infra § 45.1). Acesta îşi fundează arta pe o sumă de frazeologii sinonimice, de tipul următor:
Călişoru! meu, becheraşul meu.
(v. 47-48)
Sinonimia rezultă din substituirea unui termen propriu prin altul figurat („bekiar", turc. = celibatar, holtei). în modul acesta exprimarea devine metaforică. Şi, deci, sinonimia are ca rost uneori să înfrumuseţeze comunicarea, care devine astfel mai poetică. § 9.3.2. în poezia narativă se întîlnesc frecvent frazeologiile sinonimice verbale. Acestea cadrează cu tehnica discursivă a categoriei (cf. infra § 45). Sînt curente exemple ca următoarele:
cu toţi se lega, cu toţi se jura ...
{Ibid., 465, v. 279/280.)
că-n zadar muncim, că-n zadar trudim ...
(Ibid., v. 254/255.)
pînă n-om clădi, pînă n-om zidi
{Ibid., v. 256-257.)
§ 9.3.3. Sinonimii, în sensul celor de mai sus, se întîlnesc în poezia incantaţiilor. Aici reluarea înţelesului unui verb prin altul sinonimic urmează calea discursului fluent, cu vizibile nuanţe de întărire. De exemplu: ...îl legai, îl ferecai; îl amuţii, îl împietrii, îl încremenii... (Gorovei, p. 215).
63
Sinonimiile capătă fluenţa tipică acestei categorii şi sub forma substantivului: ieşiţi aruncături, > făcături, ţipaturi, > junghiuri, săgeţi > răutăţi... (Ibid., p. 229).
§ 9.3.4. în sfîrşit o altă cauză, şi aceasta curentă în folclor, care justifică prezenţa sinonimelor, este a împrumuturilor, semnalate mai sus. Chemarea lor la o viaţă artistică ţine mai mult de epocă şi zonă, şi mai puţin de tehnica colportorului. Căci transferate în cel mai firesc şi spontan mod, din limbajul uzual în poezie, ca fiind proprii comunicării, fie turcismele din zona Dunării, fie germanismele din zona Sibiului, conferă exprimării poetice ton pitoresc şi o mai mare plasticitate. în cele mai multe preluarea este însoţită de românire, cuvintele străine primind astfel haină nouă (cf. § 8).
§ 9.4. în încheiere la cele expuse succint mai sus, putem spune că:
— autorii anonimi folosind unele frazeologii sinonimice obţin efectele artistice dorite;
— autorul anonim, avînd la îndemînă vocabularul limbii cotidiene, găseşte în aceasta o mare mulţime de termeni sinonimici, prin care imprimă poeziei populare plasticitate şi pitoresc.
C. Derivări — abateri morfologice
Din cîte se ştie, vocabularul se poate îmbogăţi prin derivări, adică prin adăugirea de sufixe şi prefixe. Sistemul urmează, de la sine înţeles, şi în poezia populară, aceleaşi reguli de formare a cuvintelor proprii limbii noastre.
§ 10.1. Ne oprim mai întîi asupra diminutivelor, un domeniu bogat în fapte şi care a făcut deseori obiectul a numeroase observaţii.
Prin Alecsandri s-a generalizat ideea că diminutivul este o formă fluentă, care facilitează versificaţia şi care a devenit loc comun în vocabularul acestei literaturi. Este drept că se întîl-nesc deseori forme de tipul Alecsandri: ... Frunzăyerde alunică, / puiculiţă frumuşică. / căci îmi pari duşmănită.... în colinde, asemenea sufixe diminutivale intră în combinaţie cu un sistem eufonic (aliteraţie, paronomazie, rimă interioară), particularizînd astfel
64
comunicarea poetică. Citâm un singur exemplu: „... Pleacă-mi Mărie prin grădină, / fecioriţă. d-ocheşiţă, / la d-alba-i bisericuţă.; ea văzu o rujuliiz (Viciu, B, XXXI, v. t — 4); sau: ... din alghio&re,

roşî'oare, / ca să fac-o cununioark / să-şi cunune finisor (ibid., XXXIII, v. 6—9). Altele mai pot fi găsite în exemplificări date pentru fenomenele eufonice, retorice, din colecţiile citate.
Căci asemenea armonii sînt întărite tocmai de prezenţa vocabulelor diminutivale. Din numeroasele exemple ce s-ar putea da, mai reproducem cîteva doar din colecţia Viciu.
Berhecwţi băluţi,
minări ocăruţi,
cu lînuţâ creaţă,
creaţă mărgăteaţă;
cu comiţă-ntoarsă,
aunit îmi varsă. (A.L XXII, v. 60-65)
Observăm că diminutivele, banale în definitiv, fiind încadrate în rime interioare paronomazice (berbecuţi bâluţi) însoţite de un regionalism (un cuvînt rar — ocăruţi), apoi un altul lînuţâ încadrat şi acesta de o anadiploză paronomazică (creaţă mărgă-rcaţă), în sfîrşit ultimul, corniţă, urmat de un diminutiv metonimic, depăşesc banalul ridicînd comunicarea în sfera adevăratei poezii. Aceleaşi armonii paronomazice şi isofonice rezultă şi din prezenţa altor diminutive, conformate regulilor de derivare într-un mod mai particular, ca de exemplu: ... mitutick-micuşea, frumuşicâ-frnmnşea, mohoncele, junelaş, cîntecel-jălnicel, sfticuţel (de grîu) etc.
Introduse în versuri ca următoarele:
Micuţei înfăţeşel, scuticel de dujănel, căpşoară. de păioară ...
asemenea diminutive conferă un aer particular poeziilor folclorice. § 10.1.2. Sînt diminutive care sesibilizează comunicarea orală prin poziţia lor în limitele versului: anaforice, epiforice sau ana-diplozice, ca de exemplu (în epiforă):
Cum răsaru-şi doi iişori; da nu-s aceia iişori, că-s doi meri adăliori. {Viciu, B. XLIII, v. 3/5.)

Sau un alt exemplu cu diminutive (în anaforă):
povoraş mai marc,
sălaş nu le dare ... povoraş mai mic...
{Ibid. A. LXXII, v. 15- 16, 37.)
§ 10.1.3. Sînt unele diminutive formate prin compunere, preluate din vorbirea comună şi care, introduse în poezie, conferă acesteia gingăşie şi armonie ce încîntă urechea: ... Veniţi lin, mai cătelin / ca soarele prin senin {Ibid., A, XXX, v. I'SJIA); sau, acelaşi: \'.. şi-am venit noi cîtilin {Ibid., XXXI, v. 23). O aceeaşi formă evoluează într-un alt colind către un diminutiv nu mai puţin armonios: Vîntul bate cam din lin / şi-l leagănă chicilin, / la un corn de căleleu... (Drăgoi, 26, p. 31.) Ambele forme îşi au originea în diminutivul cătinel.
§ 10.2. Formarea prin derivare a noi cuvinte înregistrează cîteva abateri de la firea proprie limbii noastre. Astfel la verb se întîlnesc o sumă de derivaţii forţate, care în limba literară — şi chiar în cea vorbită — nu sînt întîlnite, ca de exemplu: întîia rază ce răzeşte? (Viciu, A. I, v. 13); sau: a doua raza ce rază-re? {Ibid., XIX, v. 9); sau: a treia rază unde-mi rază? {Ibid., v. 23.)
După acelaşi model, întîlnim versuri ca următgarele: Sculaţi, boieri, nu somnaţi / că nu-i vremea de somnat /; ca acest debut particular să continuie apoi cu alte versuri a căror morfologie atrage atenţia: ... întîia rază unde-şi rază ? / rază-w vîrşii munţilor, \ la poalele brazilor {Ibid., B. XCIX, v. 1/2, 7/9); într-o altă asemenea poemă mai găsim următoarea formă în parigmenon: puţin somn somnai {Ibid., B. XCV, v. 8).
Nu lipsite de interes sînt şi forme ca următoarele: ... cînd boarea borea/, merile cădea {Ibid., A. CXXIII, v. 8); sau: ce-i, maică, acest borit [= vînticel] {Ibid., B. XXVI, v. 4).
Explicaţia unor asemenea forme, bizare oarecum, o găsim în tendinţa colportorilor anonimi de a deriva în parigmenon (cf. infra § 13.5). Din acelaşi context al unor abateri stinghere de la firea limbii fac parte şi următoarele derivări prin prefixe, ca de exemplu: perină > împerinat; ...cu pătiiţii-mperinat (Viciu, B. XI. v. 21); în poezia incantaţiilor sînt frecvente verbele cu prefixul augumentativ; ...acolo să piară, / acolo să raspeară; ...acolo să cheie, \ acolo să ikscheie (Gorovei, 211, 217).

§ 10.2.1. în poeziile ce se aud în sărbătorile de iarnă colportorii au impus o formă de infinitiv lung, prin adăugirea particulei re. Cîteva din acestea vin în tovărăşia unor cuvinte bizare, lipsite de conţinut, ca şi cum ar fi ad-hoc create, ca să susţină tocmai ritmica:
-----■"* eu am fost acel cioire
boul sur de-a-l scormonire". (Drăgoi, nr. 10)
Cele mai multe însă intră în compunerea unui viitor popular. Astfel: ...că l-o săgeta-re (Ibid., nr. 11); sau: şi voi Jluera-re \ şi le-oi apuca-re j şi la noi te-i înturna-ie (Ibid., 157).
Socotim că aceste alungiri sînt o consecinţă a tonului melodic, care se cere a fi susţinut în acest mod. Altminteri nu s-ar putea explica o formă a pronumelui posesiv orientată morfologic în acelaşi sens:

...asa si viata ta-rt (Ibid., 157).
§ 10.2.2. AsemerWSrTorme sună cu totul particular în versuri precedate de prepoziţia de, de cele mai multe ori elidată, ca de exemplu: ... Şoimel ă-auzeă-re, / ă-aleş se punea-re, \ la stîrşori de poartă, / jiru să4 ă-apuce. I Firul d-apucă-re, j tare-l A-încor dare, j sus îmi de zbură-re, / jos de se lăsă-re ... (Drăgoi, nr. 72).
în colecţia Viciu, deci în alt spaţiu, forma se întîlneşte frecvent precedată numai de prepoziţie, ca de exemplu: ... Şi te-ntîlnişi cu â-un june j ...putrezească-ţi ă-inima, j ca măr roşu d-aista; ...June ă-inelu-apuca...; sau: ...da, zo,'n coarne ce ă-îşi poartă (B. XLVI şi XLVII).
§ 10.2.3. în aceeaşi colecţie cîntăreţii, ca să imprime nu numai arhaicitate dar şi un mai mare ton afectiv, folosesc forma morfologică semnalată, însoţită de dativul etic mi-şi, ca de exemplu: că el că mi-şi â-are (Viciu, B. XXXIV, v. 4); şi mi-şi ă-are o fată mare(Ibid., XXXVII, v. 3); el bun cal că mi-şi ă^avea (Ibid., VI, v. 2).
§ 10.3. N-am putea încheia astfel de consideraţii decît subliniind încă o dată că toate asemenea abateri morfologice şi derivaţii tipice poeziei folclorului se asamblează într-un ton general impus şi de cuvintele „goale", „vechi" şi „rare", despre care am vorbit mai sus. Oferim cititorilor cîteva din multele versuri, distinse cu asemenea calităţi:
D-oi ceruţa-OTî cerii / dai Ler negri-şi vînători ei mi-şi d-oblicea

la iest vîrf de munte, Slut fiere mărunte suntu-şi mii şi sute ... ea că mi-şi d-avea-re... (Viciu, B. XII)
RETORICA NUMERALULUI
Discursivitatea cuvîntului devine mai evidentă în sfera numeralului. Acesta se îmbină în forme retorice dintre cele mai variate, cu deosebire în poezia incantaţiilor şi în balade, ca prin număr opera să aibă efectele stilistice scontate de colportori.
§ 11.1. Astfel sînt enumeraţiile ascendente care devin în des-cîntece procedeu determinativ în comunicarea poetică, de exemplu: „...cine a j acut cu o mină, / io desfac cu două; cine a făcut cu două, / io desfac cu trei; cine a făcut cu trei, / io desfac cu patru, şi aşa mai departe (pînă la numărul zece) (Gorovei, p. 228).
§ 11.1.2. în alte cazuri arc rol determinativ enumeraţia hiperbolică, ca de exemplu: „...şi m-am uitat peste 99 de ape şi peste 99 de păduri, j netâiate cu securi... / şi peste 99 de sate cu casele pustii etc. (Ibid., p. 286).
§ 11.1.3. Şi numeralul nehotărît apare frecvent cu rost stilistic cumulativ, ca de exemplu: după toate văile..., de la toii"ciocoii..., de toţi boerii, de toţi logofeţii, de toţi zapcii... înşiruirea repetitivă de acest fel devine obsedantă, constituind un procedeu discursiv tipic (Ibid., p. 317).
§ 11.1.4. Sînt şi unele combinaţii alternante semantic ale numerelor, însoţite de enumeraţii ascendente, ca de exemplu: ...O gîlcă şi o modîlcă, o molfă şi o bolfă ..., două gîlci inodîlci ... nouă gîlci, nouă modîlci... (Ibid., p. 325).
§ 11.2. Procedeului semnalat mai sus se adaugă enumeraţia descendentă, încheiată în mod curent cu un verb din sfera lui „a cădea" astfel: Gilca modîlca a făcut nouă feciori; din nouă o rămas cu opt, j din opt o rămas cu şepte ş.a.m.d., pînă ajunge la formula: ...din unu o rămas cu nici unu / Ptiu, săjpieie să răspie etc. (Ibid., p. 325).
Din exemplificările oferite se poate deduce marea importanţă a retoricii numărului în poezia incantaţiilor. Procedeele semnalate devin centrale, genul neputînd fi conceput fără ele.

■s.
§ 11.3. Şi în balade numeralul ia forme retorice dintre cele mai diferite. Categoria avînd o altă funcţie şi, deci, altă structură poetică, solicită formulări enumerative deosebite faţă de cele din poezia incantaţiilor.
§ 11.3.1. Unele balade, ca Meşterul Manole, îşi aşază acţiunea pe număr: nouă meşteri mari, / calje şi zidari, j cu Manole zece... Asemenea formulă devine clişeu la o retorică discursivă tipică lăutarului profesionist.
§ 11.3.2. Şi în balade numărul apare cu funcţie hiperbolică, în poziţii ca următoarea: ...patruzeci şi cinci, / cincizeci fără cinci / de voinici levinţi... (G. Dem. T., p. 491, v. 130); sau în altă parte, acelaşi număr apare inversat: Cincizeci fără cinci, /
fatruzeci şi cinci, / străini de părinţi... (Ibid., p. 497, v. 117). n sfera baladelor apare frecvent şi formularea: ...galbeni venetici I d-o sută şi cinci (Ibid., p. 490, v. 59; cf. p. 595).
§ 11.3.3. Din cîte se observă discursivitatea semnalată mai sus ia o turnură stilistică distinsă prin ceea ce se numeşte joc lingvistic, poezia evoluînd către fabulă şi gratuitate. Mai dăm un exemplu de acest fel: ... Şi-n temniţă de cînd sade? De nouă ani jumătate, / Ş-alte trei zile de vară ... De nouă ani şi jumătate / şi alţi nouă îmi mai sade / de trei ori cîte nouă / îmi jac douăzeci şi şapte / de cînd în temniţă sade (Ibid., p. 517, v. 28—38).

§ 11.3.4. în alte cazuri hiperbola numărului evoluează în sens grav: Tudorel, supus la bir: ...da pe lună j pungă plină / şi pe ani j tot saci cu bani. / Da o dată, da de două, / mai da, măre, pîn'la nouă (Ibid., p. 670, v. 90—98).
Şi în balada Soarele şi luna: ...că mi-a tot umblat ...măre, nouă ai, pe nouă cai: patru a ciumpăvit, / cinci a omorît j şi tot n-a găsit (Ibid., p. 410).
§ 11.4. Asemănătoare întrucîtva celei din balade, este următoarea înşiruire hiperbolică din colinde:
...numa-mi cere preţul meu:
nouă cară j cu săcară, nouă bufi I cu bani mărunţi, nouă vii culegătoare, nouă morişti umblătoare {Viciu, B. VI)
(Mai vezi şi în VIII, v. 45-51.)
Procedeul dezvăluie caracterul retoric al categoriei şi sfera de înrudire cu balada, dar în acelaşi timp şi eufonia specifică (cf. supra § 6.1.2).
§ 11.4.1. O altă manieră discursivă a numărului este fundată pe trei: Fata este îndrăgită:... de tri juni ca tri păuni ...unu-i ceru măr din sin, / unu-i ceru ineluşu, / altu-i ceru cununiţa (Viciu, B. XXX, v. 14—20).
§ 12.0. înseşi numele proprii se. pretează la un joc stilistic; că autorii anonimi ar fi avut în vedere o estetizare a comunicării lor prin acest mod, se observă din puţinele nume proprii aflate în colinde. Ni se pare sonor un nume ca Pîrşovan Ion care umblă: ...prin pădure de scumpie, \ cu jluer mare ferecat, / stă în bîtă răză-mat (Viciu, B, X). :
Numele propriu parcă imprimă gravitate şi exprimare ceremonioasă în felul de mai sus. O asemenea stare evocă şi Văsălie, bun bărbat (Ibid., B, XVIII).
Că poeţii anonimi au în vedere efectul artistic produs de numele proprii, se vede din colindul cu titlul: Trei feciori (ibid., B, XIX). Pe cel mare cum îl cheamă? Umblă-lin [...] vii-mi păzeşte, / gnu pîndeşte; cel mijlociu: Micşunel [...] oi păzeşte, / miei pîndeşte; pe cel mic: Grangurel [...] caii păzeşte!
într-o altă poezie din acest ciclu, găsim versul: ...Da Todică cu Costică, nume eufonice (Ibid., XXI).
§ 12.1. Şi în balade nume ca: Aişa, Dondlă, Stănislav, imprimă naraţiunii ambianţă exotică; apoi altele ca: Badiul, Do-hrişanul, Ilincuţa, Manole, Miu, Voica etc, sună armonios, în concordanţă cu contextul; iar nume proprii ca: Iencea ~ Skbien-cea sau Mălina. — Călina, sînt astfel formate ca să provoace evi-dente efecte eufonice.
D. Figuri lexicale sau de repetiţie
încheiem şirul fenomenelor stilistice aduse de vocabular cu o sumă de figuri lexicale. Fundate pe un sistem al reluării (repetării) de cuvinte, autorii anonimi izbutesc să creeze ambianţă poetică mai sensibilă, să devieze comunicarea către o altă zonă vecină cu a fenomenelor de imaginaţie, obţinînd astfel un mai mare grad de expresivitate. Quintilian susţine că asemenea figuri au mare efect „...nu numai de elocuţiune, ci împrumută gîndirii farmec şi forţă" (IX, 3, 28).
.70
§ 13.1. Dintre acestea, cea mai curentă în poezia folclorică este dublarea aceluiaşi cuvînt. Astfel, într-un colind, Stoluri de voinici (Viciu, IV), primul vers începe astfel: Mergu-mi mici, mai mici / stoluri de voinici... Iar mama disperată că nu-şi vede fiul, îi întreabă pe aceştia: n-aţi văzut, văzut (v. 8).
Exemplele sporite ar ilustra pe deplin efectele stilistice ale unor asemenea repetări. Autorii anonimi nuanţează exprimarea, o colorează sensibil, mai cu seamă cînd, ca în primul caz, intervin şi alte intenţii artistice: de a crea armonie fluentă prin aliteraţie (iotacism).
§ 13.1.1. Forţă şi farmec discursiv capătă astfel de dublări ale cuvintelor în poezia incantaţiilor. In elanul lor recitatoric, colportorii mlădie expunerea prin alegerea doar a diverse vocabule de legătură. De exemplu: ...iar ţie ţi-o pune znagă la znagă, virtute la virtute, os la os; ca în altă parte particula să fie substituită printr-o alta, ca de exemplu: ...l-a strîns, l-a apucat de rărunchi, de su rărunchi, de costiţă, de su costiţă, din piept, de su piept ş.a.m.d. (Gorovei, p. 225). Astfel de construcţii tipice categoriei la care ne-am referit provoacă stări psihice impuse de poezia incantaţiilor.
§ 13.1.2- Procedeul se întîlneşte şi în lirică ori de cîte ori este rîevoie de insistenţă, de o potenţare a sentimentului. De aceea dublarea se face prin alăturarea verbelor, ca în exemplul: ...arde, arde, nu se stinge, j lelea suspină şi plînge; dar asemenea repetare se face şi prin substantive la vocativ: 0, leliţă, lelea mea..., sau: bade, bade, dragul meu.
§ 13.1.3. Ca să nuanţeze starea emotivă şi mai mult, autorii anonimi aşază în fruntea versului numele la vocativ (al celui invocat), cu numele predicativ în final, sub forma reduplicării, ca în exemplul următor (foarte frecvent): Bădiţă, bădişorul meu, / rău e dorul, tare-i rău (Jarnik-Bârseanu, CXCIII); sau altă poziţie, care solicită, de asemenea, mare afectivitate, este următoarea: mă bădiţă, omule, semăna-ţi-aş numele... {Ibid., CCIV; de asemenea CXI, CXXXI, CXXXII).'
Arătăm în altă parte a studiului de faţă cît de importantă este sintaxa poetică în comunicarea mesajelor emotive (cf. infra § 55). De mari efecte stilistice apar inversiunile în unităţile sintactice ale poeziei narative eroice. Acestea sînt în spiritul celor constatate mai sus.

§ 13.2. De un şi mai mare efect stilistic este dublarea intermitentă, întreruptă de un vocativ sau interjecţie. Dacă cea de mai sus ar putea fi astfel schematizată: XX...; sau: ...XX (re-
71
petarea în final); repetarea intermitentă se înfăţişează astfel: X ... X, ca de exemplu: Peline, dragă peline; sau: Trimite-mi, mîndră, trimite. Retorica antică denominalizează procedeul prin termenul de eftanadiploză.
§ 13.2.1. Asemenea dublări pot lua amploare, prin combinarea cu figuri retorice (cu anaforă sau anadiploză şi epiforă), ca în exemplul următor (anaforă -\- anadiploză):
Fă-mă, doamne, ce mi-i face fă-mă pasere măiastră
(Pempiliu, p. 265)
sau un alt exemplu şi mai complex, în care intră şi procedeul repetării aceluiaşi cuvînt:
Jele-i, doamne, cui-i jele, jele-i irimuţei mele, jele-î la tot neamul meu ... (Ibid., p. 41)
§ 13.2.2. în balade dublarea intermitentă a unor termeni are un mare efect stilistic asupra discursului, tocmai prin mlădierea introdusă de vocabula dintre cuvinte. Exemple ca următoarele demonstrează aceasta cu prisosinţă:
de bea, măre, şi iar bea (G. Dem. T., p. 669, v. 42)
sau:
sau:
Şi-mi pornia, măre, pornia {Ibid., p. 525, v. 738)
dacă vedea şi vedea
{Ibid., p. 670, v. 115).
Avîntul retoric de mai sus capătă contorsiune nuanţată afectiv în versuri ca următoarele, din Meşterul Manole:
îmi dormia ori nu dormia {Ibid., p. 438, v. 216)
sau:
72
O ducea ori n-o ducea {Ibid., p. 526, v. 817).
Lăutarul brăilean urmărea să obţină succes la public şi prin versuri ca următoarele:
şi-mi pornia, măre, pornia {Ibid., p. 525, v, 738)
sau:
de mergea ce mai mergea
(Ibid., p. «8, v. 10).
Cît de variate efecte stilistice obţinea cîntăreţul de balade printr-un astfel de procedeu, se vede din versul următor (şi acesta curent în arta zicerii): ' .
Atunci, nici atunci (Ibid., p. 411, *. 90).
De la emfaza retorică de mai sus, cîntăreţul obţine o subliniere sacadată prin folosirea repetativă intermitentă a adverbului (cel de-al doilea precedat de o negaţie categorică).
§ 13.3. Parigmenon-vl este o frecventă figură lexicală în poezia folclorică. Se reduce la repetarea a două cuvinte cu o aceeaşi rădăcină, dar cu diferită formă morfologică, de exemplu: substantiv > verb şi invers; ori substantiv > adjectiv. Este des întîl-nită în vorbirea curentă, de unde, în chip firesc a fost transpusă în sfera poeziei. Gramaticile o înregistrează sub numele de figură etimologică.
Socotită ca o evidentă tautologie, figura imprimă stilului nuanţe variabile de la o categorie la alta.
§ 13.3.1. Astfel în colinde parigmenonul conferă, pe lîngă calităţile menţionate mai sus, arhaicitate, în exemple ca următoarele: ...şi la d-uxnbra, cine se «-umbreşte (Viciu, B. VIII, v. 10— 11); ...de să-mi crească Ion mare / să-l văd cu junii junind {Ibid., B.I, v. 26); ...şede-mi fată dalbă / şi de lucru ce lucrează {Ibid., B. XXIX, v. 13).'
§ 13.3.2. Tot în colinde (dar şi în doine) cel de-al doilea termen devine uneori aluziv, capătă o nuanţă diferită. Avem de-a face cu altă figură lexicală: diafora. Astfel într-o colindă de fată, cea cîntată este comparată, într-un mod foarte fin, cu o floare:
srtntu-mi flori, de toate flori, (de toate felurile de flori) da'ca una nu-i nici una
(Ibid., B. XXXII, v. 2-3).
73
§ 13.3.3. Tot în colinde figura este dublată de un sens secund, rezultat din starea de omonimie a cuvintelor. Astfel: ...că ne iarnă-n [ne iernează], ăsta iarnă (Ibid., B.X, v. 11); sau: ...vine marea cit de mare (Ibid., B. LI, LII, v. 1). Din alte exemple ca următoarele: ...bulzul mării s-a-mbulzit (Ibid., B. LV, v. 25); ...Vinurile de vinoase (Ibid., B. XLVIII, v. 5), se vede cit de variate sînt derivaţiile acestui procedeu.
§ 13.3.4. în limitele altor categorii folclorice, cum este balada, parigmenonul se mulează pe funcţia acesteia: de a sublinia acţiuni, evenimente, care să impresioneze publicul ascultător. De aceea procedeul este fundat îndeosebi pe derivări verbale, ca în exemplul: ...dar ce planuri se plănuia (G.

Dem. T., p. 600, v. 117); sau: ...aşa vise n-am visat (Ibid., p. 673, v. 412).
în Meşterul Manole parigmenonul evoluează către forme multiple, devenind sistem în expunerea subiectului (cf. injra, § 44.3).
§ 13.3.5. Şi în lirică se întîlneşte această figură lexicală, ca de exemplu: ...eu trăiesc cu mîndra trai (Teculescu, nr. 6); sau: ...dac-o guşti ai tot gusta (Ibid., nr. 14).
Deoarece doina este o categorie mai puţin discursivă decît balada, parigmenonul fiind o figură lexicală de mlădiere a dicţiunii retorice, apare mai rar.
§ 13.3.6. La locul cuvenit am semnalat o sumă de asemenea figuri în cimilituri (cf. § 32.4).
§ 13.3.7. Repetările sub forma de cuvinte cu o aceeaşi rădăcină sînt de mare efect stilistic în poezia incantaţiilor. Aici insistenţa, care formează esenţa acestei figuri lexicale, cadrează cu însăşi funcţia discursiv-obsesivă a poeziei, ca şi cu structura ei primară (vezi H. Werner, Ursprung der Lyrik, p. 92). Din prea multele exemple, oferim doar cîteva: ...să nu sapi cu sapele (Gorovei, p. 227; verb > substantiv); sau: ...cu tămîie ţi l-oi tămîia, / bU usturoi ţi l-oi usturoia, / cu mătura te-oi mătura (substantiv > verb; Ibid., p. 225—227).
§ 13.4. Un procedeu lexical des întîlnit, tipic poeziei folclorice constă în repetarea unui cuvînt (sintagmă) de-a lungul mai multor unităţi metrice. în doine, mai cu seamă, are drept rost stilistic să sublinieze prin acumulare o aceeaşi stare sufletească, ca de exemplu:
Trag în rău ca cahi-n ham, las' să trag dacă n-am neam,
\
trag în rău ca altu-n bine, las' să trag că n-am pre nime (Pompiliu, XLI).
în retorica antică figura este desemnată prin termenul de epana-lepsă. Cuvîntul cheie, repetabil în alte poziţii, în cuprinsul aceleiaşi poezii, poate fi şi un substantiv, un adjectiv, o conjuncţie. Astfel:
Şi vai, de-o mine şi de mine, negre-s hainele pe mine, nu-s negre că nu-s spălate, da-s negre că-s judecate. Nu-s negre că nu-s lăute, da-s negre că-s amante.
(Pompiliu, p. 267).
§ 13.4.1. în cimilituri asemenea repetiţii intră într-un adevărat sistem de derivaţii, cu funcţie de semnal (cf. injra, §32.1).
§ 13.4.2. în balade (ca şi în colinde, vezi Viciu, B. LV), parigmenonul declanşează dinamism, o accentuare nuanţată, cumulativă a incidentelor.
Ca figuri lexicale trebuie privite şi ana/ora, epijora şi anadi-ploza. Ele îşi au însă un loc mai potrivit în planul sintactic al frazei (cf. injra § 45).
Am încercat în capitolul de faţă să surprindem cîteva aspecte ale lexicului folcloric. Şi am văzut că nu numai cuvintele moştenite ori împrumutate primesc funcţie artistică, ci înseşi unele cuvinte goale sau abaterile de la normele limbii devin mijloace de comunicare. Acestea, împreună cu alte procedee (epanalepsa, parigmenonul ş.a.), creează uneori un stil sugestiv şi evocativ, potrivit ambianţei respectivei categorii folclorice. De mare importanţă sînt regionalismele cu multiplele lor feţe. Ca în oricare operă literară şi în creaţiile folclorice asemenea cuvinte sînt sursă de mari efecte stilistice.

CAPITOLUL AL III-LEA

A. Sintaxă poetică

§ 14. Ordinea cuvintelor. Figuri sintactice; §14.1. Hiperba-tul; §14.2. Anastrofa; §14.3. Perifrază; §14.4. Inversiunea exclamativă; § 14.5. Inversiunea interogativă; § 15.1. Tipuri ale frazei: fraza asindetică (în poezia incantaţiilor şi în jocurile de copii); § 15.2. Fraza paratactică; § 15.3. Fraza polisindetică; § 15.3.1. Alte figuri sintactice: gradaţia, enu-meraţia (climax) (progresivă, regresivă); § 15.4. Fraza periodică (simetrie, isocolon): § 15.5. Alte figuri sintactice: anafora, epifora, anadiploza, antiteza.

B. Din arta dialogului

§ 16.1. Dialog real; § 16.2. Dialog fictiv; § 16.3. Dialog anta-podoză; § 16.4. Figuri de compoziţie: prosopopeea.

C. Retorica suprimării

§ 17.1. Elipsa (asindetică, tabuistică) ;§ 17.2. Zeugma; Suspensia (tăcerea).
17.3.
R. Jakobson vorbeşte despre o „gramatică a poeziei" neglijată de critici dar cultivată de scriitori şi, adăugăm noi, atît de sensibil simţită în sfera creaţiilor orale.
în capitolul de faţă ne propunem ca să analizăm aspecte ce ţin de topică şi care se reduc la un număr de figuri sintactice şi tipuri de frază. Acestea, alăturate elementelor fono-stilistice şi lexicale, despre care am vorbit anterior, vor oferi o imagine mai completă a ceea ce Jakobson numeşte „gramatica poeziei".

Figuri sintactice

§14. Acestea se concretizează întîi de toate într-o sumă de inversiuni, inserţii şi o înlănţuire a cuvintelor de aşa fel făcută, încît comunicarea devine mai poetică, mai originală prin puternicele efecte stilistice. N-am putea spune că asemenea procedee sînt dinainte gîndite, fiind aduse intenţional, spre a face

exprimarea mai frumoasă. Asociate strîns de vorbirea uzuală, procedeele sînt introduse în poezie în cel mai firesc mod.
Vom releva şi aici prezenţa mai frecventă a unora din ele în diferitele categorii folclorice.
§ 14.1. Hiperbatuî constă într-o permutare a unor termeni de la ordinea gramaticală în scopul compoziţiei. în colindele ardelene deplasarea se face într-un chip neaşteptat şi cu totul nefiresc. Este vorba de aşezarea la mijlocul propoziţiei a substantivului la vocativ, precedat de pronumele reflexiv, al cărui loc nu poate fi decît lîngă verb, ca de exemplu: Ce te, gazdo, veseleşti? (Viciu, B. IX, v. 1). Ordinea normală este: gazdo, ce te veseleşti? sau: ce te veseleşti, gazdo?
Asemenea permutări devin frecvente în colecţiile citate. Mai adăugăm cîteva exemple: Şi te, june, veseleşte (Ibid., B. XX, v. 40); Ce mă, doamne, ispiteşti? (Ibid.); sau: Nu ne, doamne, blestemînd (Drăgoi, 16, v. 17); doi îs meri înalţi (Ibid., nr. 43, v. 22, 38).
Socotim că asemenea inversiuni nepermise se petrec sub imperiul ritmului melodic specific genului şi unor tendinţe expresive.
Din cîte se observă, fenomenul constă în despărţirea unui membru de contextul sintactic, despărţire pusă în slujba compoziţiei, în contextul poeziilor festive ce se fac ascultate în sărbătorile de iarnă ar reieşi că fenomenul semnalat vine să sublinieze o arhaicitate potrivită tonului acestora (cf. şi Lausberg, § 716).
§ 14.2. O altă figură sintactică, mai frecventă decît hiperbatuî, este anastrofa. Şi aceasta constă tot într-o inversare a cuvintelor, o abatere a unora dintre ele de la normă, făcută însă nu cu stridenţă ca mai sus. Pusă în slujba stilisticii, anastrofa creează fluenţă şi mari efecte evocative. O întîlnim îndeosebi în lirica populară (cf. injra, § 55.1), ca şi în colinde. Vom cita un singur exemplu din care se văd infinitele posibilităţi de mlădiere
i 77
stilistică oferite de sintagma verbală, căci aceasta este în cele mai multe cazuri inversată, fiind cînd antepusă, cînd postpusă:
Fică-sa din grai grăia: — Lasă, maică, lasă, dragă, c-or veni nedeiele, nedeiele cu jocurile,
Şi eu frumos schimba-m-oi, şi la joc io duce-m-oi nu m-oi pune Ungă el că m-oi pune drept cu el; şi el bine uita-s-o,
la, statul mieii, făcutul mieu
[Viciu, B. XXVI, v. 31-40).
După unele -figuri lexicale, cum este aceea din primul vers (grai > grăia = parigmenon) şi din al doilea (lasă > lasă = gemi-naţie), urmează anastrofa din v. 5, 6 (postpusă) şi din 7 şi 8 (antepusă), urmate de o alta, v. 9 (tot postpusă), ca versul ultim (v. 10) să se încheie cu o geminaţie dublă, dintre care una sinonimică (statul > făcutul).
Topica pledează, dimpreună cu figurile morfologice, pentru ceea ce arătam mai sus: marele efect stilistic obţinut, prin asemenea procedee.
§ 14.3. în poezia narativă eroică ordinea cuvintelor are ca rezultat imprimarea unei mai mari cadenţe narative. De multe ori sînt fraze ce păstrează ordinea normal-gramaticală. Aceasta se întîmplă în exordiu, în care este anunţată tema. După versul-formulă iniţial: Foaie verde ş-o smicea, urmează partea expozitivă firească: Voinicelul pribegea, I nouă tari cutreiera, / nouă mări că răzbătea, / cu străini i se ura... (G. Dem. Teodorescu, p. 435).
Alteori însă, lăutarul, ca să trezească interesul ascultătorilor prin crearea unei ambianţe potrivite, inversează ordinea normală, ca mai sus, şi începe cu circumstanţiale de loc, timp, aşezînd în final propoziţia principală, ca în exemplul următor:
Foaie verde trei granate, departe, măre, departe, departe şi nu prea foarte, colo-w sat la Cătruneşti şi colo la Andrăşeşti,

73
suntu-mi trei feciori de popă, cîteşi trei citesc la carte...
(Ibid., p. 439)
(Mai vezi şi începutul baladei Toma Alimoş ş.a.)
Retorica antică semnalează importantul efect stilistic, pe care-1 are astfel de construcţie: „...A încheia propoziţia cu un verb e tot ce poate fi mai bine, dacă armonia o permite, căci forţa sensului stă în verbe" (Quintilian, IX, 4, 26).
§ 14.3.1. în discursul baladesc, din cîte se poate vedea şi din exemplele de mai sus, îşi face loc în chip frecvent figura sintactică cunoscută sub numele de perifrază. Prin aceasta cîntă-reţul capătă aripi necesare avîntuiui său retoric. în loc să exprime ideea în puţine cuvinte, el o reia şi dezvoltă amplu, voind să facă expunerea cît mai frumoasă. Fără îndoială că asemenea procedeu este cerut de poziţia sa faţă de public, de o atitudine plină de emfază, care-i vine în sprijinul intenţiilor sale stilistice (cf. §

41.2).
§ 14.4. Inversiunea aduce după sine o substanţială deviere semantică, imprimînd unităţii sintactice ton cînd exclamativ ori interogativ, cînd imperativ. Discursul chiar referenţial, ca să nu mai vorbim de cel emotiv, primeşte puternice nuanţe afective. Astfel colportorii doinelor aflaţi sub predominanţa unor puternice efuziuni de durere sau bucurie, de resemnare etc, aşază cuvintele în cel mai firesc mod, după o diagramă indicată de asemenea stări sufleteşti. în doinele de iubire trece în fruntea versului numele predicativ, ca de exemplu: dragi îmi sînt fetiţile (oiţele), cînd... (Jarnik-Bârseanu, CLXIX). Alteori asemenea inversiuni sînt însă reluate şi repetate în final, tocmai ca să accentueze starea sufletească: dragi îmi sînt fetele dragi. (Se ajunge la geminaţie; cf. supra § 13.1.)
§ 14.5. Nu de mică importanţă este unitatea poetică interogativă din acest gen folcloric. Introdusă de colportori ori de cîte ori discursul tinde să ia proporţii narative pline de retorism, aceasta exprimă mirare sau indignare, devine disimulativă etc. Răspunsurile date constituie verigile fireşti la o naraţiune plină de interes, fiind expusă tocmai la modul direct, cînd hiperbolic, fictiv, cînd în spirit realist. . într-o baladă ca a lui „Corbea", o întrebare dublă ca următoarea: Corbeo, maică, aici eşti? / Corbeo, maică, mai trăieşti?, aduce după sine un răspuns plin de afectivitate. Dar expunerea subiectului evoluează către un adevărat „joc de-a întrebarea",

care solicită răspunsul potrivit. Modalitatea de exprimare devine antrenantă, aşezînd în miezul ei dialogul cu stilul direct, dublat de expuneri în manieră indirectă, cu un întreg complex stilistic. Cîntăreţul, ca mare maestru al expunerilor narative, introduce în continuarea episodului de mai sus o altă întrebare, şi aceasta curentă ca modalitate de exprimare baladescă: ...masa dacă-\ auzia, / masa, mare, ce-mi făcea?. Şi după ce colportorul epuizează prin o sumă de întreprinderi (ce vizează soarta eroului), lăutarul interpune o alta: ...apoi cu mă-sa că vorbia j şi din gură ce-i zicea?. Şi jocul, menţionat mai sus, continuă: Dar baba ce răspundea? ...Dar Corbea ce-i zicea? ...Dar Corbea ce mai făcea? ...Şi boierii ce-i zicea? ...Ştefan Vodă ce-mi făcea?. Aş spune că nervul-motor al frazei poetice narative îl constituie interogaţia. Orientată după întrebări şi răspunsuri, naraţiunea eroică nu numai că devine plină de interese ca expunere, dar în acest mod cîntăreţul are bunul prilej să descrie oameni şi situaţii, să surprindă irămîntările eroilor, să-i caracterizeze de fado, să creeze astfel un stil propriu acestui gen folcloric. Aş mai adăuga că întrebarea formează cheia de boltă a naraţiunilor episodice, după cum cea exclamativă dă tonul poeziei afective, doinelor.
Dar astfel de observaţii vor fi întregite în paragrafele următoare, în cadrul sintaxei poetice a frazei.

Tipuri ale frazei poetice

§ 15. Menţionam mai sus cîteva din modelele poeziei populare (§ 4.1). Revenim asupra modelului sintactic. Referitor la acest aspect critica literară aplicată la folclor a dat o mică atenţie, îndeobşte se vorbeşte, la modul general, doar despre conci-ziunea stilului oral. Or, ţinîndu-se seama de diversitatea categoriilor folclorice — cu structuri şi funcţii variabile, ca fiind expresie a anumitor medii sociale şi profiluri distincte de colportori — trebuie relevat că şi frazele poetice evoluează către înlănţuiri dintre cele mai variate.
§ 15.1. Nimănui nu-i scapă din vedere că structura frazei din poezia incantaţiilor (farmece, vrăji) este alta decît cea a baladei populare. Dacă în cea din urmă cîntăreţul profesionist manifestă anumite înclinări pentru pregătirea publicului, pentru anunţarea

şi expunerea subiectului — în toate acestea ţinînd seama de auditoriu, altceva se petrece cu colportarea incantaţiilor. în debitarea acestora, descîntătoarele adoptă o frază tipică; un cuvînt se alătură altuia, după o topică specială: cînd cu verbul în fruntea unui şir de reluări, cînd la sfîrşit şi deseori eliptic, zeugmatic, cum se va vedea mai departe (§ 49). Are o structură tipică frazei magice (cf. şi H. Werner, Ursprung der Lyrik, p. 104).
în jocurile de copii înlănţuirea cuvintelor evoluează deseori către fraza asintactică. Retorica antică desemnează astfel de structuri prin termenii de oratio soluta (cf. Ouintilian, IX, 4, 19; Laus-berg, § 916).
Asemenea fraze, elementare în topica lor, nu sînt lipsite de valoare artistică. Fiind cînd imperative ori invocative, cînd narative, acestea îşi caută mijloacele de exprimare potrivite naturii lor, producînd astfel, prin ritm şi fluenţă, mari efecte stilistice (cf. infra, 49). Şi aşezarea asintactică din jocurile de copii izbeşte prin muzicalitate, comunicarea primind mare forţă expresivă.
§ 15.2. în poezia folclorică predomină fraza asindetică şi paratactică alături de cea polisindetică. în proverbe şi cimilituri, dar şi în doine sau balade propoziţiile, de multe ori, se alătură fără acele particule conjuncţionale, comunicarea devenind concisă, în poezia narativă eroică asemenea frază apare acolo unde ori de cîte ori trebuie ca ideea epică să fie subliniată, ca într-un exemplu de tipul următor: Băduleasa, tf-auzia, cofele c-apuca, cobiliţa că lua, ienicerilor spunea ...

(G.Dem.T., p. 543, v. 446-449)
Eliminarea conjuncţiilor face ca expunerea să capete şi un aer patetic, fiecare cuvînt primind un accent principal. Deşi simplă, fără o încărcătură poetică (epitete, metaforă), fraza paratactică. evoluează către o culoare expresivă naturală.
§ 15.2.1. Fraza paratactică apare uneori în structuri sinonimice de tipul anaforic:
turcul, măre, e hain, turcul măre, e păgîu
(Ibid., p. 547, v. 807-810)
Şi întotdeauna în poziţie anadiplozică (cf. infra, § 45.7)
§ 15.2.2. Fraza din exemplele de mai sus apare şi sub formă verbală, în versuri sinonimice, ca de exemplu:
Spune, că te-om dărui, Spune, că te-om mulţămi.
(Ibid., p. 564, v. 238-239)
Acumularea de idei este numai aparentă; reluarea prin aceeaşi termeni cumulează doar un acelaşi sens, imprimînd discursivitate plină de emfază.
§ 15.2.3. în colinde fraza asindetică este stăpînită de hiper-bat, ca în exemplul de mai jos:
crescut-a., născut-a, veiăe-un vişinor,
galbăn, păltior.
Din cîte se observă, cuvintele sînt permutate şi alăturate aconjuncţional într-un mod tipic categoriei. Cum explicăm aceasta, adică masiva prezenţă a hiperbatului în combinaţie cu fraza asindetică? în asemenea structură particulară cuvintele se separă şi se deplasează ca să se unească asindetic, aşa cum sînt aduse în vorbirea uzuală. Nici într-o altă categorie folclorică nu se vede mai bine ca în colindă cum expresivitatea limbajului, comun formează stratul fundamental al poeziei.
Tipul de frază semnalat nu poate fi desprins, desigur, de imaginaţia ritmică, de afinităţile dintre vocale, despre care vorbeam mai înainte şi chiar de o afinitate selectivă a cuvintelor, de asociaţii misterioase. Aceasta este o întruchipare desăvîrşită a modului cum se cîntă colindele şi a funcţionalităţii sistemului simbolic (cf. infra § 50).
§ 15.3. Dar fraza asindetică nu poate fi concepută decît în alternanţă cu fraza polisindetică. în locul suprimării conjuncţiilor, colportorii, dimpotrivă, abuzează de acestea. Efectul stilistic este cel scontat: de a da cît mai puternic avînt rostirii retorice. De aceea, asemenea structură sintactică apare mai frec-vent în poezia narativă (şi într-o mai mică măsură în lirică ori în colindă). Avem de-a face cu o frază complexă cu „oratio perpetua", cum este denumită în retorica veche, care nu este străină de o regizare a cuvîntului, de o tehnică recitatorică (cf. infra §44.1).
82
§ 15.3.1. Fraza polisindetică implică în structura-i intimă ideea de gradaţie, ca în exemplul următor:
... Ceauşul dacă vedea, [că] plen geaba o făcea, [că] geaba ţîţa-i tăia [şi] cu sare le săra, [cu] paloşu s-apropia [să]-î taie beregata.
{G.Dem. T., p. 565, v. 294-299)
§ 15.3.2. De asemenea fraza polisindetică implică, în alte cazuri, ideea de enumeraţie, ca de exemplu:
— Ia ascultă, Băduleasă, ascultă cîrciumăreasă, cu port de cîrciumăreasă, cu stat ca de jupîneasă, cu ochi ca de puic-aleasă, scoate-mi o cupă de viii, să-ţi dau o grivnă de plin, ş-o vedriţă de răvac, să-ţi dau leită cu drag, c-am vindut cirezile şi mi-am scos capetele ş-am să beu dobînzile, cu nea Badiul cîrciumariul, cu nea Badiul măcelariul.
(Ibid., p. 546, v. 668-t

Enumeraţia menţionată poate fi uneori progresivă (ca mai sus: a, b, a), alteori regresivă şi întotdeauna hiperbolică. Nu mai dăm exemple şi de acest fel, situaţiile respective fiind uşor identificabile la mulţi din cîntăreţii de mare faimă, ca brăileanul Pe-trea Şolcanu. Procedeul apare ca firesc în sfera baladei, dacă avem în vedere funcţia îndeplinită de această creaţie folclorică în mijlocul a numeroşi ascultători. Toate cele semnalate corespund climax-ului descris de retorica antică (cf. Lausberg, § 686—687).
§ 15.4. în multe din poeziile populare (fenomenul se observă însă mai bine tot în baladă), întîlnim fraza periodică. Este procedeul sintactic cel mai complex. Colportorii, stăpîniţi de gîndul
de a exprima mai multe idei (concretizate în verbe cu conţinut diferit), sentimente, hotărîri, adoptă forma unui întreg frazeologic bine sudat între toate părţile, cu mari efecte stilistice asupra publicului. Aşa-numita oratio perpetua prezintă aspecte sintactice dintre cele mai diferite: fraza asindetică se împreună cu cea relaţionată prin coordonare multiconjuncţională (polisindetică); nu lipsesc nici incisivele; de asemenea poziţia unora de propoziţii regente—întregite de altele subordonate—face exprimarea foarte cuprinzătoare. O asemenea expunere se încadrează unui ritm general al poemei, fraza fiind egală, ca timp, cu o respiraţie, cu un efort recitatoric.

Fraza periodică se compune din părţi desemnate prin punct şi virgulă sau prin două puncte. Fiecare din acestea exprimă un segment al ideii şi temei fundamentale, un moment epic care, în unire cu altele, duc la constituirea subiectului poemei. (Analiza fragmentată are o mare consecinţă procedurală, metodică, în studierea folclorului. Şi aceasta nicăieri nu se observă mai bine ca în eposul popular.)
Ca să ilustrăm mai bine cele expuse mai sus, ne oprim la un exemplu luat din balada Stanislav. Eroul este căutat de turci, aceştia însă întîlnesc întîi pe mamă. Momentul este redat prin două părţi ale unei fraze periodice:
Unde turcii-mi-auzia, pe babă c-o dezlega, I) galbenii că-i dăruia
şi paftalele-i lăsa;
la caic că alerga, opăcele-ajund dedea, II) şi pe Dunăre vîslia, apa-n două că tăia.
Avem de-a face cu un segment, concretizat prin ceea ce numeam respiraţie narativă, al unei fraze periodice ruptă în două; fenomenul este marcat şi de semnul ortografic (;) dublat de o scurtă jjajiză.
"§ 15.4.1. îndeobşte asemenea expuneri sînt predominate de
simetrie. Concretizat, ca mai sus, la acelaşi număr de versuri,
/ fenomenul este strîns legat de arta „zicerii", de ritm şi măsură.
Procedeul apare ca propriu şi doinei (cf. infra § 55.2.4).
§ 15.4.2. Tot la capitolul doinei am remarcat frecvenţa frazei periodice condiţionale. Cele două părţi — cea dintîi numită „pro-tază", o propoziţie introdusă prin dacă (de), aşezată în fruntea principalei („apodoză"),—sînt unite perfect, de nedespărţit, ca •de la întrebare la răspuns (cf. infra § 55.2.5).
§ 15.5. Spuneam că fraza polisindetică solicita o largă respiraţie narativă. Ca aceasta să fie întru totul susţinută, colportorii recurg la o sumă de figuri sintactice, ca: anafora, epifora şi ana-diploza; uneori chiar la o combinaţie a mai multora, denumită de retorica antică „simplocă". (Pentru toate vezi § 45.)
Din asemenea complex multiconjuncţional nu trebuie trecută cu vederea o figură a compoziţiei: antiteza, fuiidată pe opunerea unei idei alteia. în balada populară apare în nuanţe stilistice variate. într-un exemplu, cum este cel cunoscut din balada lui Corbea (în care antiteza e combinată cu hiperbola, un procedeu curent în folclor), fenomenul rezultă din contrastul cuvintelor. Astfel:
Acum sînt şerpoaicele, maică, sînt ca grinzele, broaştele ca ploştile şi năpîrci ca buţile. (G. Dcm. Tcodorcscu, p.
bîjbîiau şerpoaicele şi erau ca acele, broaştele ca nucile, năpîrci ca undrelele.
5$,
104-115)
§ 15.5.1. Dar în alt exemplu, din Badiul, opoziţia este marcată de verbe, deci cade pe acţiuni:
a) Turcul bea, se veseleşte, Băduleasa mi-l priveşte,
b) Badiul ţipă şi răcneşte,
c) la nimica foloseşte,
şi nimica nu-ndrăzneşte. (Ibid., p. 541, v. 246-257)
înseşi versurile de sub c fac parte din antiteza semnalată, constituind o concluzie dezarmantă la tot ce estfJ exprimat în prima parte. Astfel realizată nuanţarea stărilor sufleteşti, procedeul ne pune în faţă pe un autor-colportor destoinic în a mula arta folclorică^ pe măsura acestora.
§ 15.5.2. în sfîrşit, în poezia populară cîntăreţii mai dezvoltă o antiteză plină de subtilitate, fundată pe serriantica frazei, ca de exemplu:
Cine iubeşte şi lasă, da-i-ar Dumnezeu pedeapsă: tîrîişul şarpelui şi hodina cucului.
(Teculescu, nr. 6)

§ 15.6. Socotim că este locul ca să menţionăm numai aici, alături de fraza polisindetică, dialogul sub formă de apodoză, despre care vorbim mai jos (§ 16.3).
B. Din arta dialogului
Dialogul formează nervul motor al multora din creaţiile folclorice, în altă parte arătăm că în discursul emotiv, predominat de monolog ca expresie a eului propriu autorului, comunicarea evoluează, deseori, către forma dialogată (cf. infra § 55.1).
§ 16.1. Asemenea modalitate capătă aspecte diferite în raport cu creaţiile folclorice. în colinde, colportate de ceata de feciori aşezată, în cele mai numeroase cazuri, pe două grupe, poezia este expusă, prin însăşi natura execuţiei, la modul dialogat. La ceea ce propune o grupă (fie o întrebare, fie o parte expozitivă), răspunde cealaltă, încît desfăşurarea întreagă ia aspectul unei convorbiri pe o temă fie chiar imaginată. Prin asemenea modalitate, expunerea capătă vivacitate, poema astfel interpretată fiind transferată în ambianţa unei scenete dramatice.
Fenomenul devine mai clar, dacă ne referim la soarta unor balade haiduceşti, ca lancu Jianu, Bujor, Ion

Pietrariu şi altele. Subiectele acestora fiind preluate de aceleaşi cete de colportori, sînt transpuse la modul dialogic în aşa-numitul teatru haiducesc. Intenţia de a „juca" în roluri anumite devine limpede în balade. Putem spune că, în cazul de faţă, avem de-a face cu o formă specifică dialogului realist.
§ 16.2. Situaţii asemănătoare întîlnim şi în baladele în care sînt aduşi în faţa publicului de către cîntăreţul profesionist doi eroi care sînt „interpretaţi", bineînţeles, de aceeaşi voce a colportorului. Dintre acestea cităm: Miu, Corbea, Dobrişan ş.a. Astfel că după natura subiectului poematic dialogal, deşi imaginat de lăutar, primeşte sensul de mai sus; modalitatea de expunere poate fi privită ca reală, întrucît are loc între erou şi adversarul său. Acestora li se adaugă, de obicei, un adjuvant, al cărui rol creşte în raport cu ideea pe care colportorul o aşază în ţesătura fabulei. în mod curent, adjuvantul, prin tot ce săvîrşeşte, evoluează către o figură majoră, substituindu-se, de multe ori, chiar eroului, care trece în Denumbră. Astfel, dacă într-o baladă ca
86
Miu Cohml dialogul se poartă între haiduc şi partenerul său Ianoş Ungurul, altceva se petrece în Toma Alimoş ori Mioriţa. în cel dintîi motiv, la început, dialogul, este drept, se duce realistic între cei doi haiduci, ca apoi convorbirea să fie purtată cu adju-vantul — cu calul. în cel de-al doilea motiv, în Mioriţa, convorbirea este dusă numai cu oiţa năzdrăvană.
Românii, ca şi alte popoare din sud-estul european, ca unii ce şi-au petrecut o bună parte din viaţă alături de turme, de codri şi ape, de cai, şi-au creat din toate acestea confidenţi. Fără astfel de „eroi", balade ca Mioriţa, Satele prădate, Votca din Nadolie ş.a., nu şi-ar fi putut închega acţiuni atît de interesante şi valoroase decît prin arta dialogului fictiv. Numai prin asemenea procedeu — al convorbirii cu oiţa — ciobănaşul, din cea dintîi, îşi poate exprima gînduri şi sentimente, atitudini faţă de natură sau de moarte, atît de originale. Idei, aşadar, înalte şi abstracte, devin vii, accesibile unui public fără cultură. Şi tot aşa se petrec lucrurile şi cu exprimarea ideii de singurătate şi de cufundare în sînul naturii, prin intermediul calului, din balada lui Toma Alimoş. Doar. că aici dialogul fictiv se împleteşte într-un mod desăvîrşit cu dialogul real.
Un ultim aspect al acestei modalităţi de exprimare devine ilustrativ în Satele -prădate. în această baladă eroul fictiv este codrul. Pentru ca tematica baladei să fie dezvoltată la modul narativ, nu se putea o mai potrivită modalitate decît aceea ca eroul să-şi asocieze drept confident un element al naturii atît de legat de viaţa poporului. Expozeul devine astfel posibil, capătă viaţă prin dialogul purtat între cel care vrea să scape pe cei robiţi de tătari şi codru. Ideile şi sentimentele care stăpîneau epoca şi pe erou, un Stan din Stănoeşti, sînt obiectivate în limitele următorului dialog de o rară frumuseţe:
Dalei coadre, frate coadre,
în tine m-am pomenit,
în tine eu am crescut,
aşa trist nu te-am văzut!
La care codrul îi răspunde:
Aseară pe chindioară, prin mine că mi-a trecut, trei sîngiruri de robi! Alea mi-a plătit cu foc!
(Păsculcscu, p. 265)
8?
Cît de importantă este această modalitate în expunerea eposului se vede şi dintr-un alt motiv: Voica din Nadolie (Ibid., p. 166). Aici dialogul este purtat între duhuri nefaste (strigoi), între păsări şi fratele mort care călătoreşte călare în miez de noapte.
Din cele expuse mai sus, reiese că dialogul fictiv este una dintre modalităţile cele mai potrivite artei folclorice; lumea amorfă capătă viaţă, gîndurile şi sentimentele devin mai profunde şi mai colorate. Generalizate printr-un mare grad de obiectivare, expunerile primesc patină fabuloasă, fiind introduse într-o zonă mitologică străveche, datorită prosopopeii şi prosografiei (cf. injra § 16.4 şi 54.8.2).
DIALOGUL-ANTAPODOZA
§ 16.3. Ultimul termen l-am preluat din retorica antică (Quin-tilian, VIII, 3, 79); cu toate acestea procedeul aparţine însă limbii uzuale, fiiind des întîlnit în vorbirea obişnuită. Aşa se face că lăutarii analfabeţi îl foloseau, într-o epocă mai îndepărtată, în mod frecvent în expunerea discursului eroic. Care sînt limitele unui asemenea procedeu? La întrebarea propusă de colportor (de cele mai multe ori prin intermediul eroilor), răspunsul dat se desfăşoară în aceleaşi margini, adică: uneori printr-o similitudine a conţinutului, alteori însă respectivul segment-întrebare este răsturnat în antapodoză, modificat ca timp şi mod verbal; din anexa alăturată procedeul devine clar.
Dacă avem în vedere numărul mare de clişee-figuri retorice, de asemenea de alte clişee itinerante şi apoi de cele dezvoltate sub forma dialogului-antapodozic, ne dăm seama bine ce proporţii ia faptul real care se cere a fi ridicat în zone eroice. Desemnăm prin termenul de dialogistn procedeul digresiv cerut de structura intimă a baladei.
Aşezăm în paralelă fragmente din Badiul. în partea dreaptă este aşezat textul antapodozic, adică reluat cu unele modificări (vezi sublinierile ca şi linia care desemnează reluarea, reducţia sau răsturnarea

versurilor).
A, v. 31—3.5 Badiul tot măcelăreşte, A', v. 113— şi cu el măcelărim, gălbănet/că dobândeşte,/
117 giilbeaet/agonisim,
cu bănet se-mbogăţeşte cu blnet/îl bogăţim.
B, v. 89-
92
C, v. 159-168
De e-n tîrg, la carne grasă, B', v. 135— nu e-n tîrg la earne grasă
zi-i să vie iute-acasă; 138 ca să vie Baditi-s-casă.,
de e dus Badiul la vie, nu e dus Badiul la vie
trimite ca-n pas să vie... ca d-acolo-n pas să vie.
ş-acum doarme/într-un pat/ C, v . 178— Dar pe Badiul cînd vedeaj
D, v.

pe trei perne/răsturnat,/cu arme/pline la cap,/cu pistoale/la picioare/şi cu paloş gol pe piept,/de mi-e frică să-1 deştept.
274-----Băduleasă, soaţa mea,
360 nu mai sta/de te uita/
negîndind la nimica/ ... şi te du la chilioară:/ pune faţă/la nălbeală,/ buze moi/la rumeneală,/ imghiile/la chileală,/ sprincenele/la negreală ; ie-ţi o iie/dintr-o mie/ şi roche de coroftie,/ d-ale cum îmi place mie,/ cotul cinci/galbeni luat,/ cu papuci de Ţarigrad,/ cum dePaşti/te-am îmbrăcat.
183 kpe pistoale/cwm dormia,
paloşe/cum strălucea,} yîndărât că se trăgea.
E, v. 584-
F, •/. 732-736
ia un grec neguţător,/ de vite cumpărător, cumpără cirezi de boi şi vine-n gazdă la noi.
D', v. 361— Băduleasă l-asculta, 378 în chilie că intra]
Şi frumos mi se gătia: punea faţa/la nălbeală,/ buzele/la, rumeneală,/ ţSprincenele la negreală,/ unghiile Ia chileală;/ lua iie/dintr-o mie/ şi rochie de coroftie, cu papuci/de Ţarigrad,/ jcum de Paşti/s-a îmbrăcat (unele versuri de mai sus revin şi între v. 405-408 cf. 446-448)
E', v. 598— E un grec neguţător/ 601 de vite cumpărător;/ a vîndut cirezi de boi, şi trage-n gazdă la noi.
nu -/-ăi omul/'de iertare,/ F', v. 769— că nu-i omul/de iertare,/ nu v-ăi robul/de vînzare,/
că nu-i omul/de scăpare/
că dau galbeni şi parale că nu-i robul/de vînzare,
ci că-i Badiul de pierzare
§ 16.4. Convorbirea ce are loc între fiinţele negrăitoare, între om şi codru etc. este un procedeu etichetat, la modul general, cu numele de personificare. Din cele expuse mai sus, fenomenul apare mai complex în limitele artei dialogului folcloric. Convorbirea dusă între personaje, dintre care unele sînt fictive, este anume imaginată pentru ca povestirea să se poată încorpora, să capete

viaţă şi sens artistic. Ea devine în felul acesta însăşi cheia întregii acţiuni. Socotim că, în cazul de faţă, avem de-a face cu prosopo-peea, pe care autorii antici o definesc ca o figură prin care se dezvăluie în cel mai perfect chip gîndurile adversarilor, prezentîn-du-i ca şi cum ar discuta ei înşişi (Quintilian, IX, 2,30). Convorbirile eroilor cu persoanele fictive sînt duse de aşa fel, încît ele devin „plauzibile", ideile devin mai vii. Se imaginează persoane „potrivite pentru a da sfaturi, pentru a certa, pentru a se plînge, a lăuda, a compătimi" (Ibid., IX, 2, 31).
Pe lîngă aceasta, figura „...dă pe de o parte o variaţie uimitoare stilului; pe de alta îi dă vigoare. Prin prosopopee dezvăluim gîndurile adversarilor, prezentîndu-i ca şi cum ar discuta cu ei înşişi" (Ibid., IX, 2, 30). Este tocmai ceea ce se constată şi în fragmentele la care ne-am referit.
Din expunerea de mai sus rezultă că autorii anonimi au ridicat mijlocul de comunicare semnalat la rangul de procedeu curent, operativ şi de mare valoare artistică.
§ 16.4.1. Prin prosopopee se creează comunicării folclorice un puternic strat fabulativ, vecin cu mitologia. S-ar putea crede că în felul acesta poezia pierde caracterul ei real, etnografic şi etnologic, de atîtea ori subliniat în studiul de faţă.
Dimpotrivă, mai cu seamă în balade — ca poemă descriptiv-narativă — prosopopeea este întîlnită sub o altă faţă a ei: pro-sografia, adică o descriere morală şi fizică vie a personajelor. Ne sînt prezente în minte figurile nu numai ale unor eroi ca Mihu ori Corbea, Toma Alimoş ş.a., ci şi ficţiuni ca ale Ciumii sau Holerei, ale unor monstruozităţi ca Balaurul, Fata sălbatică etc.
C. Retorica suprimării

Prin numeroasele procedee eufonice sau lexicale, prin altele sintactice, discursul folcloric devine digresiv. Mulţimea argumentelor încarcă expunerea. Această tendinţă, deşi predominantă în arta comunicării orale, nu este touşi singura. Se poate vorbi şi de o retorică a suprimărilor, a elipsei. Aceasta a fost semnalată, în termeni potriviţi, şi de retorica antică. Quintilian, la care ne-am referit deseori, scrie: „Figurile care se obţin prin suprimare urmăresc îndeosebi farmecul conciziunii şi al noului" (subl. n., IX, 3, 58). Iar Cicero arată că în arta expunerilor: „... se cuvine nu numai să îngroşi şi să înalţi faptele prin expresie, dar uneori
90
să le şi reduci şi să ie cobori". însăşi retorica modernă (prin Grupul de la Liege) arată ce nebănuite efecte stilistice aduc după sine suprimările, elipsa sub diferitele ei ipostaze.
Ceea ce se constată pe seama oratoriei sau a operelor scrise, remarcăm şi noi în fiecare din creaţiile literaturii orale. Şi am adăuga, mai cu seamă în sfera acestora. Căci nu sînt cîntăreţii de naraţiuni eroice sau colăcerii de la nunţile ţărăneşti adevăraţi oratori ce cuvîntează în faţa mulţimilor adunate să-i asculte? Şi faptul se petrece mai cu fiecare din creaţiile folclorice. De-o parte aflăm pe unul sau un grup care „zice", de alta publicul care ascultă. încît arta suprimărilor devine şi ea, ca şi digresiunile, un procedeu frecvent în acest domeniu. Faptul are ca bază de utilizare însăşi vorbirea cotidiană, recunoscută ca eliptică.
Ch. Bally defineşte elipsa ca „un moyen indirect d'expres-sion", care rezultă din absenţa unuia sau mai multor elemente lingvistice, necesare determinării întregului (I, Trăite sty-listique, § 265).
§ 17.1. Aşa cum arătam mai sus, cîntăreţii poeziei eroice narative alternează fraza polisindetică, multiconjuncţională, cu cea eliptică de legături, asindetică. Deşi fenomenul este unul şi acelaşi, el capătă totuşi nuanţe diferite de la o categorie la alta.
§ 17.1.1. în cimilituri (cf. injra § 32), ca şi în literatura paremiologică (cf. injra § 59.1), fenomenul este cunoscut sub forma comparaţiei asindetice.
§ 17.1.2. în jocurile de copii expunerea fiind laxă, lipsită de ideea de topică, cuvintele se orînduiesc după alte criterii. Juxtapus, un cuvînt cheamă prin asociaţie pe altul, elipsa predicaţiei devine regulă. Sînt interpuse mimica şi gestul, care dau sens comunicării. Se poate spune că în cazul de faţă avem de-a face cu o elipsă de natură tăbuistică.
§ 17.2. în poezia incantaţiilor elipsa evoluează către noi nuanţe, întîlnindu-se frecvent propoziţii fără predicat. Acesta, exprimat la început, este subînţeles de-a lungul unui şir de propoziţii ce se alătură prin juxtapunere, ca în exemplul următor:
Ieşi, ceas rău
[„] '*• rău,
[„] ceas rău cu spăriet,
[„] ceas rău cu duh necurat,
f „] ceas rău cu Samca albă,
[„] ceas rău cu Samca neagră etc. etc.
91
Asemenea expunere este continuată apoi cu compliniri prepoziţionale (eliptice de ambele părţi principale): ["] din inimă /" "] de sub inimă ... etc. (Gorovei, p. 237). Procedeul devine regulă. Retorica antică desemnează astfel de elipsă prin termenul zeugmă (cf. Ouintilian, IX, 3, 62). Ea corespunde întru totul frazei magice din poezia menţionată mai sus.
§ 17.3. Ideea că suprimările devin podoabe ale stilului retoric, dacă se poate spune, o identificăm şi sub forma întreruperii momentane a cuvîntării poetice; este vorba de pauzele făcute de lăutarii experimentaţi în arta „zicerii". Pauzele, cerute de discursul referenţial, sînt însoţite de „tăcerea" sau suspensia retorică, de un joc mimic şi scenic. Exemplul următor din Tudorel (G. Dem.. Teodorescu, p. 669) este ilustrativ:
Beu-şi turci cealmalele,
[,,] ieniceri, pistoalele,
[„] arnăuţi, hangerile,
[„] croitori, foarfecile,
[,,] negustori, averile,
[,,] lăutari, viorile,
[„] ciobani, turmele,
[„ 1 ţiganii, j"oalele...
Din cîte se observă, elipsa verbului impune o comunicare zeugmaticâ, însoţită însă de o pyuză de rigoare, cerută de arta. declamării.
§ 17.3.1. Ca structură sintactică, comunicarea devine nominală, ca mai sus; alteori evoluează către fraza verbală. în cuprinsul lucrării (partea a doua) cităm dese cazuri, de asemenea de profil stilistic. Prin cele semnalate pe seama suprimărilor, subliniem că ele nu pot fi tratate independent, ca fenomene

aparte. Asindetul, cu parataxa, zeugma şi suspensia, toate sînt nuanţe ale aceluiaşi fenomen: elipsa, de o tot atît de mare importanţă în comunicarea poetică ca şi digresia. Doar că efectele stilistice diferă. Dacă în cazul digresiunii comunicarea capătă aripi retorice nebănuite, elipsa aduce după sine tăcerea, lăsînd pe ascultător (cititor) să-suplinească ceea ce colportorul ar av*-i de spus şi pe care nu le-a spus.

B. LIMBAJUL ORNANT
PRELIMINARII

Limbajul poetic al folclorului — expresie naturală a spiritului uman; Caracterul asociativ al imaginii; Imaginea folclorică şi epoca.

Cu toate că poezia populară se subordonează marii arte fundată pe cuvînt, prin origine şi funcţie limbajul ei poartă cîteva semne distinctive, pe care încercăm să le înfăţişăm, succint, mai jos.

LIMBAJUL POETIC AL FOLCLORULUI, EXPRESIE NATURALĂ A SPIRITULUI UMAN

§ 18.0. La lectura textelor folclorice, observăm la autorii anonimi o firească înclinare, ca rezultat al unei practici milenare, de a se exprima sub haina multicoloră a limbajului figurat. Căci ce ar însemna cimilitura fără metaforă, colinda fără simbol ori poeziile de ceremonial (cîntecele de înmormîntare, oraţiile de nuntă) fără alegorie şi mit? Nimic altceva decît o proză nudă a realităţilor în care trăiesc, după datină şi obicei, colectivităţile rustice. Or, transpunerea acestora în planul figurativ duce tocmai la o poezie fastuoasă, prelungire firească a vieţii şi a limbajului cu care sînt exprimate acestea.

Este interesant de remarcat că alte creaţii, decît cele citate mai sus, ca: sentenţiile şi incantaţiile, într-o mare măsură chiar poezia narativă eroică, nu mai sînt aşezate pe limbajul figurativ. Expresie vizibilă a unor sisteme retorice, fundate pe figuri discursive, repetitive, acestea din urmă au alt profil artistic. Dar fie că unele sînt dependente de procedee stilistice iar altele de imaginile plastice, toate pleacă de la structurile vorbirii uzuale. Aşa stînd lucrurile, ne dăm bine seama că limbajul poetic, redus

la procedee şi tropi, nu poate fi privit drept invenţie a retoricii antice sau moderne. în această privinţă M. Fontainer, în celebrul său tratat, ţine să sublinieze cu claritate: „... Este adevărat că figurile nu sînt, ca numele lor (subl. ns.) o invenţie a retorilor sau gramaticilor; ele ne vin de la Natură chiar, ca*şi cuvîntul, că aceasta însăşi le transmite tuturor oamenilor, celui de jos („rustre"), ca şi savantului, copilului, ca şi omului ajuns matur"
(P- 61).

Cu alte cuvinte, atît procedeele stilistice, cît şi imaginile vin de la „natură", adică din vorbirea uzuală a oamenilor, nu sînt invenţii ale retoricii, cum s-ar putea crede; căutate sînt doar denumirile „figurilor", de cele mai multe ori rebarbative, pe care am socotit că este bine să le păstrăm şi noi, .fiind acceptate ca instrumente utile de comunicare în studiile de poetică.

Cum rezultă din investigaţiile noastre întreprinse asupra poeziei populare, „figurilcr", de orice natură, le găsim sorgintea în vorbirea cotidiană, de unde, în cel mai firesc mod, au fost preluate şi ridicate de autorii anonimi în sfera, creaţiilor orale» Astfel, dacă retorica antică a identificat numeroasele procedee şi tropi la autorii vechi, M. Fontanier şi alţii în literatura clasică, Grupul de la Liege, Gh. N. Dragomirescu, în cea modernă, din studiul de faţă rezultă că toate îşi au rădăcina adînc înfiptă în vorbirea cotidiană.

§ 18.1. Despre originea naturală şi populară a limbajului figurat vorbeşte şi Ch. Bally în tratatul său de stilistică franceză (I, p. 184 şi urm.). Privind problema în toată complexitatea ei, acesta ţine să sublinieze că ar fi o eroare să se creadă că vorbirea figurată ar fi produsul unui instinct estetic al spiritului uman (subl. n.). La mijloc ar fi vorba mai degrabă de o neputinţă a spiritului uman de a abstractiza. Omul obişnuit asociază mai cu uşurinţă noţiunile abstracte de obiecte sensibile. încît o metaforă, oarecare nu este altceva decît o comparaţie făcută atunci cînd spiritul „... confond en un seul terme la notion caracterisee et l'objet sensible pris pour point de comparaison" (p. 187).

§ 18.2. Consideraţiile făcute la modul general, atît de Ch. Baily cît şi de M. Fontanier (iar într-o altă epocă de G. B. Vico şi J. G. Herder) asupra limbajului figurat al vorbirii comune, ridicat pe o treaptă superioară în poezia populară, capătă limite precise în studiul Elisei Riesel asupra stilului limbii germane vorbite (Der Stil der deutschen Alltagssprache, Moscova, 1964). Numeroasele exemplificări privind capitole despre: Emotionelle

Appelmittd, 'Bildhajtigkeit, Ausdrucksokonomie şi despre multe alte procedee şi imagini plastice ilustrează tocmai capacitatea expresivă a limbii de toate zilele. Un asemenea studiu abordează după o metodă ştiinţifică precisă problema mai veche a originii naturale, folclorice, a limbajului poetic. Investigaţiile noastre, întreprinse în sfera poeziei populare, româneşti cu precădere, vin să întregească

cele mai de seamă structuri poetice, plastice ori formale.
CARACTERUL ASOCIATIV AL IMAGINII
§ 19.0. Creaţiile folclorice fiind expresie a vieţii colectivităţilor rurale în diferitele ei momente, de bucurie ori tristeţe, la sărbători sau în cursul muncilor, este firesc ca imaginile să-şi aibă rădăcinile adînc înfipte în însăşi substanţa acestora. Astfel, doină sau colindă, poezie enigmistică, poezie sentenţioasă, literatură de ceremonial, toate apar în haina limbajului natural, auzit şi folosit de toţi în mod curent. Nimic căutat şi inventat ad-hoc de către colportori, inşi recrutaţi din mijlocul colectivităţilor. Debitarea tuturor acestor creaţii, cu rosturi caracteristice vieţii poporului, probează mare măestrie prin, selecţia desăvîrşită de-a lungul unei îndepărtate tradiţii. Cuvîntul frumos, spus de unul mai înzestrat poetic, este reţinut şi se adaugă bunului comun. Imaginea, nefiind inventată special pentru poezie, devine expresie firească a trăsăturilor esenţiale ale lucrurilor şi fiinţelor. Constatarea curentă a unui spirit mai ascuţit este întruchipată, la modul asociativ, ca metaforă, metonimie, sinecdocă etc. Substituind termenii proprii prin alţii figuraţi, exprimînd cauza prin efect, ca în următoarea formulare: ce n-are limbă şi ciupeşte („urzica"), colportorul a creat o enigmă subtilă. Aceasta are darul să încurce şi să trezească interes, o mare bucurie în rîndul celor adunaţi să „se joace" de-a cimilitul, corespunzînd astfel funcţiei pentru care a fost creată. De aceea o bună parte din imagini au în substanţa lor tocmai această latură: a limbajului ca joc social.
■■§ 19.1. în doine caracterul asociativ evoluează în alt sens, [în concordanţă tocmai cu funcţia acestei categorii folclorice. Exprimînd stări sufleteşti intime, autorii şi colportorii nici în cazul •de faţă nu recurg la imagini abstracte. Asociind sentimentele de aspecte ale mediului ambiant, creează imagini vii, de o rară plasticitate. Avem de-a face cu imagini impresive, ca să folosim

termenul pus în circulaţie de Henri Morier. Deşi pe primul plan trece carnaţia asociativă a acesteia, în dosul ei gîlgîie puternic efuziunile lirice, latura subiectivă a metaforei. Dăm'un exemplu ilustrativ în această privinţă. Eroina din lirică („mîndra"), adre-sîndu-se direct iubitului, asociază sugestiv sentimentele de care e cuprinsă de sfera muncilor agrare şi creează astfel o imagine globală plină de originalitate:
Măi bădiţă Gherasini, eu de drag te-aş băga-n sin; şi de drag, te-aş semăna, ţi de drag te-aş secera, şi te-aş face stog în prag, fi te-aş îmblăti cu drag, şi te-aş cerne prin sprincene, şi te-aş frămînta-n inele şi te-aş da inimei mele... doar inima te-ar mînca, doar de drag m-aş stîmpăra (Jarnik-Bărseati u III)
Din cîte se observă, planul dublu — al frămîntărilor sufleteşti şi al asocierii lor de lumea materială — este cu măestrie dezvoltat, culminînd în ultimul vers. Exemplul dat devine tipic pentru lirica scurtă ardeleană. ^i
în alte doine întruchiparea poetică se limitează la catrenul) orientat către personificare (cf. injra § 23.3).
§ 19.2. Acest mod de comunicare poetică evoluează în colinde către imaginea simbolic-mitologică. Cîntînd pe fata îndrăgită sau îndrăgostită, colportorii evocă „grădina cu florile"; dezvoltînd legende ca lupta feciorului cu leul, aduc un elogiu acestuia. Limbajul devine aluziv simbolic (cf. injra § 50.1). Asocierile sînt orientate către o altă lume decît cea a mediului ambiant; îşi au rădăcinile înfipte într-o altă zonă, mitică, extraterestră, fiind evocate: „luncile" sau „grădina" soarelui, luna etc. într-o colindă cu temă mioritică, găsim versuri ce izbesc prin puterea de evocare: strunga le era cel cercuţ de lună; / focul le era cea rază de soare (Viciu, B. XVII, v. 9—11); într-o alta, dedicată logodnicului, acesta călătoreşte către logodnică, ...c-o mina ţinînd de lună, / cu alta-mpletind cunună {Ibid., B, XXIII, v. 10—11).
Ne-am oprit asupra cîtorva ipostaze ale imaginii poetice tipică folclorului, spre a pune în lumină caracterul ei plasticizant.
Aceasta are ca ax fundamental analogia de diferite nuanţe. Noi am semnalat mai sus lumea concretă, senzorială, imaginea fiind proiectată în însuşi mediul ambiant rustic. Dar cu destulă îndrăzneală autorii anonimi se încumetă la asocieri dintre cele mai îndrăzneţe, lumea concretă în care vieţuiesc fiind proiectată în zone cu totul fabuloase, arta poetului anonim constînd tocmai în măestria cu care echilibrează într-o unică viziune cele două planuri. Datorită unui simţ artistic ascuţit, colportorii caută să exprime pe cît de plastic, de colorat, pe atît de voalat şi aluziv, comunicarea poetică fiind străbătută de simboluri, mai cu seamă cînd este vorba de lumea frămîntărilor intime. Interacţiunea dintre aceste două aspecte ale imaginii folclorice reprezintă forme esenţiale ale comunicării poetice. însăşi proiectarea animistă — aşa-numi-tele „personificări" din doine, exprimarea unor sentimente, de „dor" sau „dragoste", de „urît" — se înscrie pe linia imaginii senzoriale, revelatoare de frumuseţi nebănuite, de care sînt în stare autorii anonimi.
§ § 19.3. Prelungiri fireşti ale limbajului vorbit, imaginile vin încărcate cu calităţi primordiale legate de însăşi esenţa lor. Este de prisos aici să mai insistăm asupra caracterului lor: vizual, auditiv, senzorial, evocativ etc. Toate aceste laturi vor reieşi din paginile următoare. Ele sînt departe de incoerenţa unora

create de poeţi mărunţi ai literaturii scrise. Sînt, este drept, prin deasa folosire, multe imagini tocite, dar ingeniozitatea artistului anonim are suficiente mijloace lingvistice ca, orientîndu-le altminteri stilistic, să le întinerească, să le adauge un plus de noutate plastică.
§ 19.4. Concepute de retorica veche ca „ornamente", iar de estetica literară ca „formule itinerante", noi privim imaginile din folclor ca expresie a unei gîndiri metaforice. Aşa cum mari poeţi, de dimensiunea lui Eminescu sau Blaga, Goethe, sînt autorii unui sistem metaforic propriu, tot aşa şi în cuprinsul creaţiilor orale versificate avem de-a face cu o lume de imagini distinse printr-o plasticitate şi ea proprie, încadrată într-un anumit sistem retoric. De aceea, şi acestea se impun ca valori unanim recu-noscute, fiind luate, deseori, de model de mari poeţi ai literaturii scrise. Aceasta s-ar datora caracterului lor particular, imaginile poetice nefiind creaţii strict proprii ale autorilor anonimi. Sistemul şi culoarea lor sînt expresie a limbajului uzual, metaforă, metonimie şi celelalte imagini cu trăsături particularizante, intrînd în contextură folclorică cu valenţele limbajului popular. Rezultat

al unei gîndiri metaforice, imaginile devin, aşadar, organisme coerente ce exprimă viziunea artistică a unui popor.
§ 19.5. Izvorînd din viaţă, avînd aşadar adînc substrat lingvistic comun vorbirii curente, imaginile folclorice sînt naturale, simple dar frumoase; nu sînt cîtuşi de puţin artificioase. Primesc din partea autorilor anonimi sarcini artistice, o destinaţie poetică, materia fiind inculcată în marea artă tradiţională a poeziei folclorice. Se poate spune că între cele două sfere coexistă mutual o deplină interacţiune: limbajul folclorului exercită o tutelă asupra exprimării individuale, după cum aceasta din urmă exercită o influenţă asupra comunicării colective. Spontaneitatea despre care se vorbeşte este circumscrisă la o sumă de'mijloace expresive, de formule tipice, avute la îndemînă din vorbirea curentă. Tradiţia înrădăcinată în sînul unei culturi oferă autorilor de poezie populară anumite tipicuri, pe care fiecare le foloseşte cu suficientă dexteritate, — efect şi al unui act de inspiraţie. Datorită trans-misibilităţii orale, mijloacele de comunicare au o lungă cale spre o perfectibilitate continuă. Nefiind legate de nimic, de scris de exemplu, imaginile folclorice s-au cizelat şi se cizelează mereu, în sfera anumitor medii sociale, căpătînd o mlădiere caracteristică, pitorească. Poeziile fiind debitate, „zise" într-o anumită manieră în faţa unui public (mai mare sau mai mic), faptul contribuie la o estetizare a limbajului poetic. Căci însuşi publicul exercită, indirect, control şi stimul asupra artei orale.
§ 19.6. în cadrul acestor consideraţii cu caracter general, atragem atenţia asupra caracterului etnologic şi etnografic al imaginilor folclorice. Ancorate în varietatea unor medii de viaţă, frumuseţea lor vine însoţită de pitorescul peisajului şi firea deschisă către lumină şi culoare a maselor.
Toate cele semnalate mai sus îşi vor găsi ilustrare în paginile următoare.

IMAGINEA FOLCLORICA ŞI EPOCA

§ 20.0. în aceste preliminarii încercăm să schiţăm cîteva sugestii privitoare la natura imaginii folclorice şi relaţiile ei cu epoca. Fiind poezie străveche — Hasdeu susţine că doina, de exemplu, ar fi dacică, — ne întrebăm: păstrează imaginea artistică orală ceva din modalitatea de configurare tipică anumitor epoci? Are, deci, imaginea folclorică o vechime multiseculară?

Ca răspunsul nostru să fie mai deplin, socotim că, alături de configuraţia acesteia, nu trebuie să neglijăm: semantica ei, topica frazei şi chiar concepţia de viaţă („Weltanschauung"-ul) ce stăpînea arta.
§ 20.1. Astfel, ţinînd seama de aceşti factori, ne apare destul de limpede ideea că imaginea analogică a unor practici agrare, ca a „caloianului" sau a „paparudelor", este destul de arhaică; ea s-ar fi putut dezvolta în epoca vechii culturi carpato-dunărene. Conturul lor straniu se conjugă cu însăşi structura paratactică, eliptică, a topicii, cu o muzicalitate şi ritmică specifică, din care nu lipsesc paranomaziile, homeoteleutonul şi alte procedee tipice vechii poezii.
Tot din aceeaşi sferă a străvechimii provine şi imaginea alegorică din unele cîntece de ceremonial (de înmormîntare sau nuntă). Procedeul analogic capătă semnificaţii adînci, autorii anonimi aşezînd în centrul lor unele simboluri primare, ca bradul, înmor-mîntarea ca nuntă ş.a. (cf. injra §54.8.2).
♦ Mai veche, parcă, dintr-o epocă mai îndepărtată decît cele de mai sus, ne apare natura imaginii şi topica frazei din poezia incantaţiilor. Configurată într-un sens rudimentar, aceasta este susţinută de un discurs dezvoltat în limite cu totul specifice (cf. injra § 48).
§ 20.2. Nu acelaşi lucru se întîmplă cu imaginile din poezia sărbătorilor de iarnă (a colindelor) sau din cea eroică (a baladelor). în sfera primei categorii predomină simbolul animalier (uneori exotic, legendar), vegetal etc, înrudit cu structura celui din Istoria ieroglijică de D. Cantemir, sau cu metafora din învăţăturile lui Neagoe. Este clar că ambianţa acestor poezii are ceva din poezia medievală. Unele simboluri iconice (cunună, inel ş.a.) prezintă particularităţi ce le separă de spiritul modern (cf. injra § 54.1).
în sfîrşit, dacă ţinem seamă de conflicte şi de structura digre-sivă a baladelor, de numeroasele procedee discursive, la care mai adăugăm o poetică a lexicului, însoţită de o tendinţă către ar-haizare, spunem că

şi poezia narativă aparţine tot evului mediu românesc.
§ 20.3. După funcţia şi cercul în care circulă două din categoriile folclorice — cimilitura şi doina — s-ar putea crede că aparţin unor epoci şi ele străvechi. Dacă practica, la cea dintîi, şi melodiile, la ultima, pot aparţine străromânilor, configuraţia imaginilor aparţine romantismului, aşadar unei epoci nu mai îndepărtată de secolele XVIII şi XIX. Ambele categorii dezvoltă

99

strălucitor limbajul metaforic. Cele dintîi, cimiliturile, »sînt orientate, prin funcţia lor, către un tip specific al discursului metaforic, în care lumea lor este cea a vieţii contemporane rustice (cf. injra § 34). în doine, multilateralitatea imaginii apare în cea mai fas- tuoasă haină a unui romantism tot rustic. Dacă aceasta ar avea cîtuşi de puţin de-a face cu evul mediu, de exemplu, n-ar fi surprinzător să găsim simboluri de natura celor din colinde, alegorii sau comparaţii de tipul celor din poezia de ceremonial. Ambianţa metaforică este cea din poezia marelui Eminescu (cît de firesc a folclorizat poetul unele teme proprii, transcriindu-le după limbajul oral). Nimic nu aparţine lumii medievale, ecleziastice.

CAP. IV
Epitet-comparaţie

§21.0. Generalităţi; § 21.1. Epitet restrictiv; § 21.2. Epitet pictiv; §21.3. Epitetul antepus (metaforizat); §21.4. Natura epitetului în lirică; § 21.5. Epitetul postpus; § 21.6. Epitetul-apoziţie; §21.7. Epitetul apoziţie-dezvoltată. §22.0. Comparaţia-definire; § 22.1. Comparaţie juxtapusă; § 22.2. Comparaţie subiectivă; § 22.3. Comparaţie metaforică; §22.4. Comparaţie metonimică; §22.5. Comparaţie hiperbolică; § 22.6. Comparaţie obiectivă;1 § 22.7. Comparaţie homerică; § 22.8. Comparaţia ca sistem.

§ 21.0. începem paragraful de faţă cu un citat din ilustrul teoretician al antichităţii, din Quintilian, care afirmă cu multă dreptate: „... fără epitete vorbirea pare goală şi oarecum neîngrijită. Prea multe epitete, însă, o împovărează totuşi, căci vorbirea ar deveni lungă şi încărcată" (VIII, 6, 42). Formularea este expresie a ceea ce s-a numit echilibru clasic, adică o comunicare cumpănită care să nu fie lipsită de podoabe, dar nici să devină prea „împovărată".
Poezia populară este o ilustrare a acestui mare adevăr. Sînt unele genuri în care epitetul apare mai frecvent, comunicarea fiind mai expresivă, fiindcă însăşi funcţia ei cere mai multă culoare. O asemenea situaţie întîlnim în doină şi, într-o mai mică măsură, în colindă. Balada dezvoltînd acţiuni, fraza fiind verbală, epitetul ornant apare mai rar. Situaţii similare prezintă şi cimilitura, poezia gnomică şi, într-anumit sens, poezia incantaţiilor.
Privit global, epitetul folcloric urmează spiritul epitetului din vorbirea obişnuită. Este natural şi primeşte, în diversele categorii ale poeziei populare, valori ce sensibilizează şi colorează materia. în acest consens sîntem de acord cu distincţia făcută

101

de Jean Cohen între adjectivul în sens restrictiv şi cel pictiv (Struc-ture du langage, p. 144 şi urm.); pe cel din urmă, Lausberg şi alţii îl mai numesc epitet metaforic.
§21.1. Epitetul restrictiv este întîlnit în întreaga poezie folclorică. Apare cu mare preponderenţă însă în poezia incantaţiilor. „Buba", de exemplu dintr-un descîntec, este „albă", „neagră", sau „roşie" ori „pororoşie" (probabil un grad persuasiv); aşadar aceasta posedă o calitate reală; sau ea este „căiască" (derivat de la cal), „văcească" (de la vacă) etc.; sau „rumânească", „boierească", „rudărească" (de la rudari) etc. în avalanşa rostirii unor asemenea însuşiri, colportorii deformează cuvintele, creează altele, oarecum forţate, nefiind în spiritul limbii. Dar întotdeauna ele sînt adjective calitative, exprimînd gradul zero al limbii. Unele din acestea izbesc prin bizar şi grotesc, sînt cuvinte „goale" de înţeles, sau stranii prin particularitatea lor. Toate izbesc prin-tr-un cromatism specific care vine din faptul că ele sînt folosite în scop magic. Repetarea obsedantă se face spre a crea o ambianţă proprice sugestiei, ca de exemplu: S-o dus omul negru, cu boii negri, cu plugul negru, cu resteu negru etc. (Gorovei, p. 261). în alte situaţii totul apare în „roşu" sau „galben", „alb" (Ibid., p. 314), epitetul respectiv fiind în funcţie, am spune, nu de imaginaţie, ci, mai degrabă, de natura bolii. (Căci culoarea ca şi alte însuşiri sînt în raport cu anumite intenţii magice.) Limbajul astfel întruchipat nu abate cu nimic sensul propriu al epitetului; altul, figurat, nici n-ar avea rost într-o asemenea poezie.
§21.1.1. Şi în cimilituri epitetul nu poate fi decît tot restrictiv, dacă ţinem seama de funcţia pe care o are această categorie. Căci lucrul sau fiinţa ca să fie „ghicite" nu pot fi descrise decît în însuşirile lor exacte. Chiar cînd cimilitura este o metaforă, aceasta urmează să fie propusă în termenii ei exacţi, ca jocul să poată avea loc. Comparaţia de orice natură trebuie să fie făcută vie, sub forma hipotipozei (cf.

injra § 34.1).
§ 21.1.2. în colindă ori doină, în balade chiar, epitetul evoluează către sensuri apreciative. Determinantul introduce, mai mult sau mai puţin, o notă afectivă, de deviere a sensului obiectiv către semnificaţii subiective. Epitetele din respectivele categorii folclorice devin „pictive" sau „plasticizante", acesta din urmă fiind un termen frecvent în studiile estetice ale lui L. Blaga. Astfel Băduleasa este mult frumoasă, turcii sînt păgîni, o fetişcană e smedioară, murgul este sireap, paloşul mic etc. Epitetele în ase-
menea cazuri împodobesc vorbirea şi abate comunicarea către sensuri noi, către alte înţelesuri decît cele pur adjectivale.
Prin mijloace adiacente, de natură retorică, epitetul pictiv capătă înmlădieri sonore şi fluente, sensibilizînd materia mai puternic. Astfel în balada Toma Alimoş, Manea este slutul, arţăgosul..., pe cînd ... Toma-nalt la stat / mare la sfat/şi viteaz cum n-a mai stat. Şirul de epitete din ultimele versuri, apreciative în felul lor, primeşte o mai mare putere poetică, plastică prin ritmul alert, care se apropie de un joc de cuvinte, armonios împerecheate, învecinate cu paranomazia sau altă figură sonoră. De asemenea însuşi sensul diferit al celor două cuvinte (stat = o diaforă) imprimă limbajului caracter complex.
Dar epitetul din balade, aşezat într-un context retoric, mai poate fi surprins şi în alte situaţii, ca de exemplu: armele ...şi ele-s fiere reci / puse-n teci / de lemne seci.
în asemenea situaţii avem de-a face cu epitete pictive încadrate în homeoteleuton. După cum în altele ca: livezi verzi mi-ai încurcat, j şăduii mari mi-ai dărîmat..., epitetele sînt încadrate în isovocalism şi aliteraţiuni de o rară armonie.
§ 21.2. Sînt multe versuri în poezia narativă care, datorită rostului lor, pendulează între epitetul restrictiv şi cel pictiv. Această situaţie va înclina mai mult către a doua calitate, de epitet afectiv prin plasticitatea lui în colindă şi doină.
§ 21.3. Ca poezie festivă ce se desfăşoară într-un cadru cu totul pitoresc, cîntînd omul şi muncile agrar-pastorale, aceasta evoluează către poema evocativ-idilică. De aici caracterul ei de odă, de poezie în care îşi fac loc puternice efuziuni lirice, încadrate într-o ramă narativă. Nefiind pur lirică, cum este doina sau cîn-tecul, dar nici narativă în genul baladei, limbajul poetic al colindei primeşte atribute plastice cu totul particulare. Epitetul, cu toate că rămîne în zona adjectivului ornant, este nuanţat prin culori dintre cele mai pitoreşti. Colportorii fac uz de epitete apreciative într-o mare varietate sintactico-morfologică, ce intră în combinaţii figurate dintre cele mai diverse. Uneori autorii anonimi cheamă la viaţă epitetul într-un amplu sistem metaforic, alteori alegoric şi, mai cu seamă, simbolic. întotdeauna acesta îşi păstrează caracterul primordial, de epitet apreciativ, care împodobeşte versul; de exemplu:
Sus la vîrfuri nalte, la livezi mai verzi,
la izvoare reci, vin fete [de] greci fi tu să-fi d-alegi fata grecului cea mai mitutică, cea mai frumuşică. {Viciu, B. VII, v. 19-26)
§ 21.3.1. O etapă evoluată înregistrează epitetul asociativ, poziţie prin care calităţile devin mai limpede exprimate prin raportări la lumea înconjurătoare:
Dară Ion bun voinic, el bun cal că mi-şi d-avea. De ţinut cu ce-l ţinea} cu griu roşu vînturat, cu ferdela măsurat...
Şi portretul este mai departe asociat de o hiperbolă, colorată şi aceasta prin epitete, exprimate printr-o fluenţă caracteristică:
nouă buţi cu bani mărunţi, nouă vii culegătoare, nouă morişti umblătoare...
{Viciu, B. VI, v. 1-5, 18-20)
La capătul celor cîteva exemple date mai sus, observăm că epitetul ornant este exprimat prin adjective ce însoţesc substantivele, făcînd astfel comunicarea mai bogată. Afară de adjective, se remarcă cum autorii anonimi, ca să întregească comunicarea, fac apel şi la substantivele în cazul prepoziţiei („de greci") sau în genetiv („fata grecului").
„Sensibilizarea materiei", ca să folosim termenii lui Titu Maiorescu, prin împodobirea comunicării cu epitete pictive, este în strîns raport cu marea varietate de posibilităţi oferite de vorbirea uzuală. Prin termenii ei regionali imprimă spontaneitate şi naturaleţe comunicării poetice, în acelaşi timp îi conferă expresivitate prin asocierile sonore lexicale, prin încadrarea în imagini unice în felul lor, ca de exemplu:
Umblă Pârşovan Ioan
prin pădure de scurapie,
cu fluer mare ferecat,
stă pe bîtă răzămat... (Ibid., X, v. 1-4)
104
Alteori chiar stereo tipiile, însoţite de epitetul ornant, devin plastice:
Joacă Ion, jtcior bun, peana dalbă-i flutura•., pinteni galbeni zbîrnlia. (Ibid., XI, v. 5-7)

§ 21.3.2. în alte asemenea portretizări, atributul asociativ este exprimat mai complex, evoluînd către epitetul-metaforizat. Prin asemenea structură se obţin mari efecte stilistice, datorate elipsei care şi ea are drept efect sugerarea unui plan figurat, ca în exemplul următor:
dinainte în chică,
—fir de ruminică;
dinapoi în brîu
— spicuţel de grîu;
dinainte-n faţă,
—fir de iarbă creaţă...
(Ibid., B. VII, v. 27-32)
§21.4. în doine situaţia epitetului apare cu particularităţi deosebitoare faţă de a celorlalte categorii semnalate mai sus. Fiind poezii lirice, cu puternice trăsături subiective, acestea sînt colorate în mod deosebit de mulţimea şi de natura variată a epitetului.
Dintr-o statistică limitată (doar la 111 versuri din colecţia Jarnik-Bârseanu, I—X şi XXXVII—XLIII), am obţinut următoarele date, privind frecvenţa şi natura acestui mijloc de comunicare poetică:
a. 7 epitete restrictive (postpuse)
b. 11 epitete pictive (antepuse) 13 epitete pictive (postpuse)
c. 10 epitete sintactice (apoziţionale) _
d. 5 epitete metaforice.
§ 21.5. a) Epitete de tipul celor frecvente în poezia incantaţiilor sînt puţine în lirică. Ele se află doar în formulele iniţiale, cunoscute în versuri ca: frunză verde iarbă deasă. Asemenea exprimare este deja tocită, am spune fără nici o valoare determinativă. Formula este frecventă nu numai în lirica românească, ci şi în cea italiană, spaniolă, rusă etc.
b) Frecvente şi valoroase ca mijloace de potenţare afectivă sînt epitetele pictive. Cele mai multe sînt nume predicative, co-

mune, chiar şi banale, ca de exemplu: rele-s, bade, frigurile, / dar mai rele dragostele (Ibid., I, v. 1—2); alteori au poziţie de adjectiv, cu funcţie de adverb: bucuros mi-aş da şurţu {Ibid., IX, v. 2); sau deseori sînt exprimate cu prepoziţie: eu de drag te~aş băga-n sin (Ibid., III, v. 2).
c) Ceea ce aduce o mare afectivitate, sensibilizînd mult materia este antepunerea lor faţă de determinant, ca şi reluarea insistentă, sporind astfel efectul stilistic, ca de exemplu:
Amară-i frunza de nuc, mai amar dorul ce-l duc; Amară-i frunza de fag, mai amar dorul ce-l trag (J amih-Bârseanii, CXCVI)
Asemenea epitete exprimate sub forma unui adjectiv ce se repetă în fiecare vers (retorica antică desemnează procedeul prin termenul de epanalepsa) au un mare efect stilistic, potenţînd afectivitatea prin deasa lor folosire.
§ 21.5.1. Mai frecvente sînt epitetele sub formă de epana-diploză, adică repetarea lor, din poziţie iniţială, în finalul versului: ... rău e dorul, tare-i rău.
§ 21.5.2. Frecvente sînt şi epitetele sub formă de anajoră, de tipul următor: Lung e drumul Clujului, Dar mai lung al dorului...
Remarcă: Epitetele pictive din poezia populară sînt banale, ca unele frecvent întîlnite în vorbirea obişnuită şi, deci, uzate de atîta circulaţie. Ele comunică totuşi o mare afectivitate, devin mijloace stilistice de efect în cadrul retoric, cum rezultă din exemplele de mai sus.
§21.5.3. Sînt dese situaţiile cînd epitetul adjectival este postpus, cum ar fi în exemplul următor:
tBadiu-nalt şi subţirel,
I lparcă-i tras printr~un inel,
\să te tot iubeşti cu el;
/mîndra-naltă, subţirea,
II tparcă-i trasă prin mărgea,
\să te tot iubeşti cu ea.
{Ibid., XC)
Epitetele subliniate mai sus, şi acestea comune liricii populare, primesc distincţie şi un comportament sensibilizator în limitele contextului, fiind încadrate într-un sistem retoric. Fundate pe

o reluare simetrică în cele două terţine, ele capătă plasticitate şi culoare evocativă, imprimă o puternică subiectivitate, versul ultim de la fiecare terţină fiind o concluzie lirică.
§ 21.6. Epitetul-apoziţie simplă sau dezvoltată este un alt aspect caracteristic poeziilor populare. Acesta se desemnează ca un fenomen nu numai retoric, ca mai sus, ci şi metaforic.
§ 21.6.1. în lirică asemenea epitet apare frecvent sub forma unor versuri iniţiale ce au facultatea să imprime tonalitate exclamativă poeziei: hop! mîndruţă, păr galbin (Jarnik-Bârseanu, XXXIX); sau:

mîndră, galben puişor (CCXÎ); Neculaie,-pui păun (XLII); mă bădiță, strugur bun (XIX).
identificat de Tudor Vianu în poezia lui Eminescu, în exemple ca următoarele: Sare-un greier, voinic sprinten (Călin) sau Calu-i alb, un bun tovarăş (Povestea teiului), epitetul apare în poemele de mare compoziţie, fiind „un element retoric" (Probleme de stil, p. 19). Procedeul aparţine şi liricii populare, din cîte vedem, cu acelaşi rol, nefiind străin marelui poet. Acesta aduce după sine o serie de metafore şi comparaţii, întregind considerabil conceptul de epitet pictiv.
§ 21.6.2. Epitetul postpus este frecvent exprimat şi sub forma substantivului prepoziţional, ca de exemplu: pom cu ... frunzele de argint, cu frunzele de aramă (Ibid., CLVI): sau, o altă formă similară, cerută de un vocativ: bade, trup de trandafir (Ibid., CLXVI). Calificarea exprimată astfel devine mai clar figurativă decît prin epitetul adjectival.
§ 21.6.3. Un alt exemplu, construit în aceeaşi manieră sintactică, evoluează însă către un vizibil sens metaforic:
Pentru tine, rujă plină, nici n-am somn nici n-am hodină. Pentru tine, rujă creaţă, nici n-am somn, nici n-am viaţă. {Ibid., XXX)
Imaginea mîndrei este sugestiv asociată de „rujă plină" sau „creaţă". Epitetul metaforizat capătă valoare estetică majoră prin aceeaşi încadrare în sistemul sintactic paralel şi simetric, exprimat doar la o formă inversă celui de sus.
107
§ 21.7. Cu mult înainte (în Balada pop., 1966, p. 42), am identificat în cuprinsul poeziei eroice epitetul sub forma apoziţiei dezvoltate. Acesta apare sub forma clişeului-frază, care fixează trăsăturile portretistice ale unor eroi sau tablouri ale unor situaţii. Are caracter itinerant, în cuprinsul aceluiaşi motiv fiind întîlnit de mai multe ori repetat (uneori, acelaşi clişeu, este identificabil şi în alte subiecte).
Epitetul apoziţie se constituie în virtutea aceloraşi reguli sintactice: substantivul (de cele mai multe ori la vocativ), este întregit prin numeroase epitete (sau cuvinte cu funcţie calificativă). Comunicarea se face la modul direct, sub forma unei exclamaţii admirative, ori imprecaţii, a unei strigări. Astfel, în Badiul, eroina este caracterizată printr-un mare număr de epitete (adjectivale) sau atribute în cazul prepoziţional:
— Bădiuleasă, mult frumoasă, cu port I de cîrciumărească, cu stat I ca de jupînească, cu ochi mari / de puic-aleasâ.
Versurile formează un clişeu epitet-apoziţie (v. 62—68; 79—86; 118—124; 668—675; 938—945; este reluat de 5 ori, cu douâ-trei versuri în minus). Aşa stînd lucrurile, ne dăm seama de rostul stilistic al clişeului: de a impune o tonalitate afectivă, repetitivă narării.
Versurilor introduse în chip de formulă la dialogul ce are loc, şi acestea repetate tot de atîtea ori ca precedentele, aduc după ele un răspuns din partea eroinei:
—turcilor, agatelor, şi voi, caimacanilor, turcilor, spahiilor, şi voi, ienicierilor. (v. 71-75; 97-101; 128-132; 722-727; 782-788}
Cele două clişee-epitete apoziţii dezvoltate constituie o modalitate stilistică tipică baladei româneşti, de dezvoltare a dialogului.
Şi în Corbea avem de-a face cu astfel de epitete-apoziţii dezvoltate, ca:
babă I slabă / şi-nfocată, dar la minte înţeleaptă,/ la cuvinte propiată, în zar a jir îmbrăcată.
108

Versuri reluate de trei ori (v. 51—58; 71—68; 223—229). Acestora, în alt fragment narativ, li se substituie altele asociate de evenimente noi, de exemplu:
Jupîneasa \ Carpena,] Adusă din Slatina.
(■/. 242-245; 2S0-2S4; 471-474; 777-781)
Mai cităm şi clişeul din Kira Kiralina, cîntată de acelaşi lăutar brăilean (reluat şi acest clişeu de cinci ori):
Kira Kiralina, floare din grădină, rumenă călină.
(v. 25-28; 37-39; 55-57; S7-S9; 242-244)
Iar corelativul acestora (repetat de şase ori):
Trei fraţi j ai Kirii,j hoţii I Brăilii,I şerpii / Dunării (v. 145-150; 200-205; 230-235; 246-251; 300-305; 325-330)
§ 22.0. Dacă epitetul este cuvîntul care împodobeşte comunicarea, conferindu-i culoare plastică, comparaţia implică un proces intelectual fabulativ complex. Apropierea a doi termeni — comparatul şi cel cu care se compară — făcută cu scopul de a stabili o similitudine, are drept efect sensibilizarea materiei, o adîncire şi o desăvîrşire a unor intenţii artistice. Fundată pe asemănări, comparaţia nu prezintă doar aspecte pitoreşti ale mediului folcloric: flori, ape, codri, stele etc; procesul se desă-vîrşeşte în sensul transportului acestei materii în sfere abstracti-zatoare, cufundînd pe individ într-o altă lume, sugerînd afecte, cu deosebire sentimente erotice.

în paragraful de faţă, ne propunem să parcurgem un bogat material folcloric, limitat la sfera domelor ardelene (colecţiile Jamik-Bârseanu; H. Teculescu), cu gîndul de a surprinde, pe de o parte, mecanismul gramatical al procedeului; pe de alta, ceva din lumea de culori şi imagini plastice.
§ 22.1. în folclor, cu deosebire în lirică, se observă o frecventă comparaţie juxtapusă, lipsită de copulă, redusă la forme ca următoarele:
109
Dragostea-i [ca] mierea, dulce, de ce-o guşti nu te-ai mai duce; Miere dulce-i dragostea, dac-o guşti, ai tot gusta. (Teculescu, nr. 14)
Dacă în primul vers avem de-a face cu o comparaţie exprimată în termenii fireşti, în al treilea, prin reluare, copula dispare. Cerută de inversiune şi de un sistem retoric, comparaţia marchează un prim pas către rostirea metaforică, din exemple ca următorul:
_____-^""■" Măi bădiţă, de-al tău dor
M-aş face floare-n ogor... (Ibid., nr. 55)
§ 22.2. Cum este uşor de înţeles, în doine avem de-a face cu o comparaţie subiectivă. Natura acesteia este de aşa fel întruchipată, încît ea constituie, pînă la urmă, un puternic nucleu liric. E fundată pe acelaşi sistem gramatical semnalat mai sus. Vizînd reliefarea unor efuziuni lirice de care sînt cuprinşi autorii anonimi (colportorii), comparaţia are drept fundal plastic aceeaşi mulţime de culori şi nuanţe ale lumii înconjurătoare, încît măiestria colportorilor stă în exprimarea unei game de sentimente, — de la cele mai subtile pînă la cele încărcate de pasiune — prin stabilirea de asemănări cît mai potrivite.
Exemplul de mai jos vădeşte o manieră tipică autorilor anonimi de a imagina comparaţii subiective:
Dragostea de fată mare e ca floarea-n depărtare; iar dragostea de nevastă e ca floarea din fereastră; dacă bate vîht subţire, ea miroase chiar din fire; şi cînd bate vîntu-n jos, umple casa de miros. (Pompiliu, IV, p. 42).
§ 22.2.1. Cum spuneam, comparaţia devine nucleul central, versurile ultime nefiind decît o concluzie firească. Asemenea caracter se observă şi mai bine în desele poziţii cînd comparaţia este încadrată într-un adevărat sistem retoric, ca mai jos:
Ea te-a legănat cu niîna, a. de ţi-e faţa ca ghiorghina;
110
ea te-a legănat cu piciorul, a' de ţi-e faţa ca bujorul;
ea te-a legănat cu răgaz, a" de ţi-a pus ruja-n obraz.
{Teculescu, nr. 415)
Termenii cu care se compară sînt sinonimici, „ghiorghină" sau „gherghină" = cu „bujor" = cu „rujă", toate desemnînd cunoscuta floare roşie (mai vezi Teculescu, n-rele 414, 416, 458). Astfel că îndeobşte conţinutul liric propriu-zis al doinei este exprimat de primele două versuri, celelalte nefăcînd altceva decît să-1 reia prin alţ|. termeni (a' + a").
§ 22.3. ■;Dar asemenea versuri ilustrează în mod vizibil comparaţia metaforică. Frecventă în lirica ardeleană, în scurtele doine, aceasta mai este întîlnită în forme poetice ca următoarele: ... Mere-oi colo peste vale \ la cea mîndră ca un soare, / ... Că-i mîndra ca o lumină (Jarnik-Bârseanu, LXIX); sau: ...Pentru ochi ca murele / ocolesc pădurile (Ibid., XXXVI).
§ 22.4. în comparaţiile metonimice efectul dorit de autorii anonimi este sugerat de verbe, legătura fiind făcută între acestea şi substantiv, ca în cazul următor: sărace dragostele ciripesc ca paserile (Ibid., XXXIII); sau: şi eu ţie ţi-am plăcut ca piperiu grecilor, ca tămîia popilor (Ibid., XXXV).
Oricît de „tocite" sînt asemenea comparaţii, prin deasa lor utilizare, ele comunică totuşi stări lirice care stăpînesc sufletele colectivităţilor. Fiind sincer şi trăit profund, asemenea limbaj poetic place oricît de des ar fi folosit.
§ 22.5. Comparaţiile hiperbolice sînt mai rare în lirica populară. Se întîlnesc versuri de tipul următor: ... badea negru ca tina (Jarnik-Bârseanu, CLXXXIV) sau: ... badea-i roşu ca un trandafir. Nici nu ştim în ce măsură le-am putea da calificarea de mai sus.
§22.5.1. Comparaţiile hiperbolice sînt curente şi proprii baladei, apoi poeziei incantaţiilor (cf. supra § 20.1). într-o variantă despre haiducii Novăceşti, un erou este caracterizat astfel: ... Dar mare cît mi-şi era ? / în spate ca aria / şi in cap cît clania [claia], / buzele [ca] clisele, / ochii [ca] tănerile [talgerile], / tnîinile ca bîrnele. Exemplul este cel mai potrivit pentru asemenea comparaţii.
într-o altă baladă: ... Murgul că -mi pornea, j Murgul că -mi zbura; pasul ca vîntul, / juga ca gîndul; termenul care introduce comparaţia se reduce la o formulă retorica.
lil
§ 22.5.2. Şi în descîntece, datorită funcţiei magice pe care aceste creaţii o aveau în vechea societate, comunicarea se face deseori la modul hiperbolic (cf. infra § 49).
în incantaţii, ca şi în balade, structura unei asemenea comparaţii apare în formă amplă, de tip homeric. Tudor Vianu le defineşte ca „forme ale circumlocuţiunii, adică al dezvoltării în jurul unui subiect, cu scopul de a-1 lumina prin aşezarea lui într-un sistem de relaţii multiple" (Problemele metaforei, p. 32).

§ 22.5.3. Adăugăm că acest tip complex aparţine nu numai categoriilor citate, ci şi liricii. Exemplul de mai jos, extras dintr-o doină ardeleană (Jarnik-Bârseanu, LX), nu ilustrează numai caracterul complex al comparaţiei! ci, în acelaşi timp, propune j şi alte procedee relaţionale între comparat şi termenii cu care se compară. Astfel, mîndra invitată să „lase uliţa" răspunde că nu o poate face, deoarece:
Că satul cîtu-i de mare, nime bădiţ ca mine n-are şi cîtu-i satu de mereu, nu-i bădiţ ca al meu. Ba mai e un brad de munte cu crăci verzi, cu verde frunte. (Jarnik-Bărseanu LX),
Stăpîni pe tehnica şablonului, autorii anonimi nu devin din cîte se vede, sclavii aceluiaşi tip. în limitele modelului semnalat mai sus, ei diversifică procedeul, se supun funcţiei acestuia, atin-gînd culmi de măestrie. Astfel, dacă în poezia narativă comparaţia hiperbolică este dezvoltată, ca să se obţină efecte epice de un mare fast, transformînd-o într-un episod amplu şi central pentru subiect, strălucitoare pentru caracterizarea eroilor, în lirică funcţia ei se schimbă şi odată cu aceasta însuşi meşteşugul. Sentimentul urmînd să fie dilatat, ca să fie obţinute efecte lirice de mai mare tensiune, colportorii aşază termenii comparaţiei în alt mod, înfăţişarea ei urmînd o cale proprie categoriei folclorice.
Spuneam mai sus că epitetul nu poate fi despărţit de comparaţie, iar ambele procedee ale limbajului poetic nu pot fi înţelese mai bine decît în întregul sistem figurativ. Pentru o mai bună înţelegere a acestor realităţi, ilustrate prin exemplul de la § 22.8, vezi capitolul următor.
112

§ 22.6. Comparaţia obiectivă este introdusă tot prin ca, în exemple din poezia incantaţiilor de tipul următor:
tu să rămîi curat şi luminat
ca auru spălat,
ca argintu stricorat,
ca strugurii din vie,
ca ceasu-n care s-a născut.
(Gorovei, p. 225).-
în alte situaţii asemenea comparaţie evoluează către o zonă poetică, apropiată de unele din cimilituri (cf. injra §34.1):
buricul ca pepenele verde şi dorul ca norul.
{Ibid., p. 270)
sau:
acolo să pieri, ca ziua de ieri, ca rouă în floare, ca spuma de mare. {Ibid., pp. 231, 301)
Din cîte se observă, comunicarea este ridicată în sfera obiectivă a unor versuri caracteristice poeziei incantaţiilor. Aceasta aduce după sine, în modul cel mai natural, fraze paratactice, în asindeton cu multe enumerări progresive, eliptice de predicat („zeugmatice", cf. supra § 11).
§ 22.6A. Comparaţia în descîntece fiind asociativă din cîte se observă, vine să dezvolte, dimpreună cu enumerările, însuşi discursul tipic acestor creaţii tradiţionale. Ea constituie, acolo unde apare, segmentul principal, care face corp comun cu întreaga structură a unei asemenea poezii. Este cel mai bun semn al arhai-cităţii ei.
Aşa stînd lucrurile, ne dăm uşor seama cum asemenea comparaţie are o altă funcţie decît cea a cimiliturii sau doinei. Căci dacă în poezia celor din urmă, aceasta dimpreună cu metafora au caracter enigmatic sau plasticizant, în raport cu rostul acestor creaţii, în descîntec se petrece cu totul altceva. „Zicerea" la căpă-tîiul celui aflat în suferinţă ţintea tămăduirea; cuvîntul nu mai era căutat ca să ,,încuie", ca în cimilituri, şi nici să exprime o
113
lume aluzivă, simbolică, ci să aline durerea şi să vindece prin sugestie. Din aceasta decurge şi profilul obiectiv al comparaţiei, mai aparte, deci, din alte texte ale literaturii orale.
§ 22.7. Menţionam mai sus comparaţia de tip homeric. Amplă, sub forma unei fraze bogate, aceasta prezintă o altă structură sintactică decît cele semnalate mai sus. Căci dacă comparaţia semantică este eliptică, iar celelalte introduse prin copula ca (expuse în formă para tactică), comparaţia homerică (mai numită şi taxiemică, Henry Albert, p. 61) are două părţi: cea dintîi este introdusă prin: ca, cum, precum, urmată de o a doua prevăzută de aşa; sau alît..., cît.
în poezia incantaţiilor, întîlnim exemple ca următoarele: „cum se-ntoarce plugu cu patru boi, j aşa să te-ntorci şi tu, bubă neagră,-napoi j din mîni, din picioare..." etc. (Gorovei, 254; cf. 231); sau: „cum ciobanii o strigat, oile an zbierat, / aşa să ştie şi umpluturile, junghiurile..." etc. (Ibid., p. 261).
Fraza e fundată pe ceea ce gramatica desemnează prin pro-tază _(a) şi apodoză (b).
în formulele finale, asemenea comparaţie devine eliptică de unul din termenii tipici (de „aşa"), ca de exemplu: „Fugi deochi dintre ochi... să piei cum pier negurile, j cum bat vînturile, / cum piere rouă la soare, / cum piere spuma de mare" (Ibid., p. 303).
Comparaţia homerică, de esenţă narativă (chiar şi în descîn-tece sau vrăji), este obiectivă.

§ 22.7.1. în poezia eroică narativă întîlnim o comparaţie homerică, amplă ca formă gramaticală şi bogată în sensuri stilistice. Ne oprim asupra uneia cunoscute în balada lui Dobrişan.
Stăpînit de patosul retoric, hiperbolic, lăutarul brăilean, ca un bun cunoscător al regulilor şi procedeelor taxinomice, pentru a obţine maximum de efect la public, întreprinde următoarea comparaţie amplă. Aceasta poate fi considerată drept nucleul narativ al baladei, însuşi nodul expunerii. Ca prim termen, Pe-trea Creţul Şolcan propune o tiradă retorică exclamativă: ...unde s-a mai cunoscut („pomenit", „văzut"); ca apoi să circumscrie comparaţia, în acelaşi ton de mai sus, astfel: ce-ar fi cerul cu doi sori, j aşa-i ţara cu doi domni...; şi, complimentar, mai departe, adaugă: două paloşe-ntr-o teacă, j doi domni în ţară săracă.
Astfel formulată comparaţia, în termeni antitetici, îi oferă lăutarului prilejul să o dezvolte, în continuare:

a.	Măria-Sa domneşte	în Bucureşti ->	b. Dobrişan	— în Stoeneşti
a'.	— judecă	->	b'.	— spînzură
a".	—nedreptăţeşte pe pribegesc	boieri care ->	b".	— îi adăposteşte şi-i îmbracă în caf-tane
a'"	—e sărac		b'".	— are bogăţii colo-sale

Ca să sporească în efect comparaţia hiperbolică, Dobrişan e asimilat în strălucire cu Sultanul. Comparaţia astfel orientată, pe antiteză, devine amplă (des-făşurîndu-se pe 54 de versuri) şi esenţială subiectului (mai vezi asemenea comparaţii în Corbea).
§ 22.7.2. Şi în cimilituri, un gen îndeobşte scurt, se întîl-nesc, la nivelul corespunzător, aşa-numitele comparaţii ipotipoze. Formulate prin versuri paratactice, sînt şi acestea introduse prin copula ca şi exprimate în aşa fel, încît ca prin ele colportorii să exprime cît mai viu însuşirile fiinţelor sau lucrurilor, fenomenelor propuse spre dezlegare (cf. injra § 34.1).
§ 22.8. Am semnalat în paginile de mai sus diferitele poziţii în care apar epitetul şi comparaţia. Este de la sine înţeles că aceste procedee expresive vin de se contopesc mai multe împreună, poeziile populare (îndeosebi doinele ardelene) frapînd pe cititori prin adevărate complexe plastice. Exemplul de mai jos este unul din multele ce s-ar putea da, în care epitetul apoziţional este întîmpinat de o comparaţie exprimată în termenii ei proprii, însoţită de altele două eliptice de termenul de comparat, ca să încheie cu o alta dezvoltată juxtapus:
Badea meu, tînăr băiat, nici mustaţa nu i-a dat; badea meu, tînăr copii, roşu ca un trandafir... faţa lui ca trandafirul, trupul lui ca rosmarinul; cum e bradul arătos aşa-i badea de frumos, cum e bradul nalt din munte Aşa-i badea meu de frunte.
= epitet
= idem = comparaţie = comparaţie metaforică = idem
= comparaţie dezvoltată (homerică)
(Jarnik-Bărseanu, LXXXV.)
Din cîte se observă, fiecare vers din cele citate mai sus vine încărcat de cuvinte ornante. Deseori lirica folclorică ardeleană

îmbracă asemenea haină plastică, tocmai pentru a produce mari efecte evocative. Poezia astfel întruchipată farmecă pe cel ce-o ascultă, efuziunile lirice devin profunde, mai cu seamă că atît epitetele cît şi comparaţiile, de diferite nuanţe, nu sînt ^căutate şi nici inventate. Toate vin în cel mai firesc şi spontan mod, se îmbină între ele, fiecare avînd rost plastic şi un conţinut care vehiculează idei şi sentimente. Deşi acestea sînt frecvente în doina ardeleană, ele sînt de aşa manieră apropiate că fac impresia de inedit, de noutate imagistică, tocmai fiindcă sînt mereu altminteri combinate, cînd într-un complex plastic, ca mai sus, cînd în complexe retorice.

CAP. V
Sistemul metaforic — o dominantă a poeziei populare

§ 23. Metafora (plasticizantă, simbolică, infirmată, plurivalentă;) §24. Sinecdoca (generalizatoare, simbolică); §25. Metonimia (în diferite categorii; serii metonimice); § 26. Simbolul (contingent, convenţional); § 27. Alegoria (deschisă, simbolică); § 28. Ironia (sarcasmul); § 29. Despre imaginea simbolică.

în paragrafele anterioare remarcăm cum o simplă inversiune sau interogaţie, aşadar anumite procedee sintactice, ori sonore, morfologice (ca o simplă antepunere a epitetului), toate aduc odată cu mutaţiile din limbă şi o adîncă sensibilizare a comunicării. Jean Cohen vorbeşte de o „strategie poetică" ce are: „...pour seule fin le changement du sens".
Abaterea de la gradul „zero" al limbajului devine mai adîncă prin folosirea cunoscuţilor tropi: metafora, metonimia, sinecdoca, simbolul şi alegoria. Acestea sînt „figurile" de vorbire care provoacă un adevărat proces metaforic, atît de propriu poeziei populare. Uneori, multe din ele apar împreună în poemele folclorice, formînd un sistem tropologic coerent. Alteori însă, una este cea care organizează întreaga comunicare figurativă. Astfel cimilitura devine expresie a unui sistem metaforic, pe cînd colinda este predominată de simbol, iar poezia de ceremonial — de alegorie. Poezia folclorică este, aşadar, prin însăşi originea şi funcţiunile de viaţă, predominată de sisteme tropologice. Remarca noastră se apropie de aserţiunile unor stilisticieni care concep ca fundamentală, cînd metafora (Hedwing Konrad), cînd metonimia (cum sînt unii din Grupul meta de la Liege), ori sinecdoca sau meto-
U7
nimia (ca Albert Henry). Xu ştim căror cauze se datoresc aceste distincţii făcute în sfera limbajului figurat, dar în folclor avem de-a face cu sisteme tropologice care predomină limbajul unor categorii, datorită funcţiunilor distincte ale acestora.
Supunînd unei analize minuţioase procesul metaforic din poezia folclorică, vom surprinde unele trăsături care vor avea drept efect o deplasare şi o întregire a fenomenului.
§ 23.0. Observam mai sus că în poezia folclorică trecerea de la epitet la comparaţie se face pe nesimţite (cf. supra § 21.3). Această tendinţă este, dealtminteri, o caracteristică a spiritului maselor. Limbajul figurat nefiind rezultat al unui „travaliu artistic", ci ceva spontan, natural, acesta se impune ca un joc de cuvinte asociative, deci un sistem metaforic cu nimic căutat şi anchilozant, cel mult tocit de atîta circulaţie. Farmecul a numeroase imagini de tot felul rezultă mai degrabă din încadrarea lor în moduri retorice de exprimare (repetiţii sistematice, reluări eliptice ori întregite verbal etc).
Cum semnalam mai sus, trecerea de la comparaţia dezvel-tată în termenii proprii, la comparaţia eliptică şi apoi la metaforă se face pe nesimţite. Dotaţi cu un mare simţ al frumosului exprimat în cuvinte cu dublu sens, autorii anonimi substituie — tot ca joc lingvistic — termenul propriu prin altul figurat. Astfel este cunoscută următoarea comparaţie, nu numai din sfera poeziei folclorice, ci şi a limbajului uzual: jaţa-i albă ca hîrtia. Exprimarea rudimentară se rafinează în poezie, prin abstractizare, într-un catren ca următorul:
Mîndra mea, mîndră Mărie, scrisă-i faţa ta-n hîrtie, mîndra mea, mîndră Ioană, scrisă-i faţa ta-n icoană. (Jarnik-Bărseanu, XL)
Substituirea epitetului de „albă" printr-un termen neologic de „scrisă" (cu numeroase întrebuinţări în poezia populară) deschide perspective polisemice, forma nouă lăsînd să se înţeleagă pe lîngă noţiunea de „albă" şi cea de „pură", „strălucitoare". Valoarea substituentului creşte fiind alăturat de următorul: „icoană" = sfîntă, dar care mai semnifică şi „nevinovată", „ideală".
Ceea ce mai trebuie reţinut ca important este că şi unul şi altul — şi aşa se petrec lucrurile, în genere, cu mai toţi termenii
118
metaforici din poezia folclorică — au circulaţie polisemică în limbajul curent.
Retorica antică, după care s-a orientat poetica modernă, defineşte tropul astfel configurat drept „comparaţie prescurtată" (brevior similitudo), adică metaforă. Definiţia s-a dovedit insuficientă pentru o bună parte din stilisticienii de astăzi. Dealt-minteri, înşişi anticii concepeau fenomenul mai complex, şi numai o popularizare generalizatoare a redus conceptul la formularea de mai sus. Astfel Quintilian, autorul la care ne-am referit deseori, pune accentul nu numai pe elipsă, ci şi pe „asemănare", alt aspect fundamental al metaforei: „Deosebirea, scrie acesta, constă în faptul că în asemănare se face comparaţia cu obiectul pe care voim să-1 exprimăm, pe cînd metafora constă în punerea termenului de comparaţie în locul numelui însuşi" (VIII, 6, 9).
Pe parcursul analizei limbajului poetic al folclorului, asemenea laturi ale problemei vor deveni mai clare; aceasta cu atît mai mult, cu cît poezia populară oferă materiale suficiente pentru distingerea a diferitelor ipostaze ale metaforei.
§23.1. Semnalăm mai întîi metafora lexicală, frecventă cu deosebire în doine şi, într-o mai mică măsură, în baladă, ca şi în colindă; mai puţin în cimilitură. Este exprimată printr-un cuvînt, fie verb, substantiv sau adjectiv. în exemple curente ca în versurile următoare: ruja arde în cosiţă, / apa-i joacă în vedriţă (Viciu, B. XXX, v. 16/17), substituţia este absolută. Avem de-a face cu metafore verbale care particularizează un concept general de frumuseţe (în cazul de mai sus) printr-un singur cuvînt.
Dar, în alte situaţii, întîlnim metafore nominale, ca de ex.: oaia ...cu Unita creaţă j dă-n argint, în gheaţă (Viciu, XVII, v. 23/24). Sau într-o baladă ca Fulga (G. Dem. T., p. 509) sînt cunoscute versurile:
...Scos-a Costea oile, / oile, odăile; ...şi şi-a pus perdelele / pe toate vîlcelele.

în ultimele exemple sensul figurat rezultă limpede din polisemia termenilor: „odaie — odăi", aici = încăpere de vară (la deal sau munte), împletitură pentru oi, cuvînt sinonim, într-o oarecare măsură, cu „perdea — perdele", un soi de garduri imitatoare, uzuale în păstorit.
Din exemplele date, se remarcă procesul de substituire a sensurilor, procesul de comparare in absentia, pe care sînt invitaţi să-1 efectueze cititorii. Este un soi de metaforă curentă în poezia populară. Atît verbul cît şi substantivul, ca şi altă parte de vorbire,
119
cu deosebire adjectivul, devin prin ele însele purtătoare de sensuri noi.
§ 23.2. De la un asemenea stadiu primordial, procesul metaforic evoluează către ceea ce Lucian Blaga numeşte metaforă plasticizantă (în Geneza metaforei..., p. 35 şi urm.). După cuvintele acestuia, figura este destinată să redea carnaţia concretă a unui japt (subl. ns.). în această situaţie se află autorii anonimi ai frumoaselor doine ardelene. Reflectînd realităţile pe calea unei arte lirice plastice, plină de culoarea mediului ambiant, aceştia — cu un rar simţ al măsurii şi echilibrului clasic — preiau şi conferă strălucire imagistică unor aspecte tipice regnului vegetal (cu deosebire florilor, pădurii), apoi celui biologic (păsărilor) şi cosmic (lună, stele, ape). Procedeul este al asocierii unor asemenea elemente de frământările sufleteşti ale fiinţelor. .--...... „ ,.^
§ 23.2.1. Subliniem de la început că din procesul metaforic nu lipseşte organizarea retorică a limbajului, adică corelările repetitive, eliptice ori eufonice.
§ 23.3. Ducînd mai departe asemenea consideraţii, observăm că autorii anonimi realizează pe această cale, a analogiilor, imagini vii, de o rară plasticitate. Cadrul retoric, despre care aminteam, constituie doar procedeul stilistic. Prin repetiţii sînt reluate şi îngroşate anumite trăsături ale imaginii, frămîntările sufleteşti ale unor eroi lirici („mîndra", „badea") capătă contur concret. Totul, aspecte ale naturii, ale mediului cosmic devin plastice, capătă viaţă, între mediu şi lumea sentimentelor stabi-lindu-se o comuniune greu de conceput altfel. E departe de ghidul autorilor anonimi de a inventa o imagine, de a concepe dragostea, cu multiplele-i aspecte, abstract. „Dorul" ca sentiment specific liricii populare este asemuit cu o fiinţă care „vine pe drumul ■Clujului" ori al „Sibiului", „trece Dunărea", „aleargă peste dealuri mărunte", e trimis „pe frunze", „pe izvor", e „adus de vînt", „usucă", „topeşte", „slăbeşte", „se pune la masă", ş.a.m.d.
Se vor fi gîndit autorii anonimi să recurgă la „personificare", imagine curentă în poezia populară? Realizate în limitele unei arte atît de personale, asemenea imagini devin mai degrabă expresii naturale ale spiritului uman, înclinat către analogii şi concreteţe. Dacă ţinem seamă că astfel de întruchipări 'plastice se încadrează unei topici caracteristice liricii ardelene şi unei retorici tipice, ne dăm seama bine că ne aflăm în imperiul unor procedee proprii spiritului folcloric.
120

§ 23.4. De la imagini, în felul celor de mai sus, de o rară concreteţe, autorii anonimi evoluează, tot atît de frecvent, şi către metafora simbolică. S-ar putea crede că la mijloc este vorba de un procedeu diferit, de vreun proces de abstractizare, la care aceştia ar fi invitaţi. Nicidecum. Aceiaşi autori selectează din limbajul comun cuvinte cu valori duble, care conţin în sîmburele lor semnificaţii adînci. Astfel, ca să-şi exprime o întreagă gamă de sentimente erotice (speranţă, încredere, dezamăgire), autoarea (căci este vorba de tînăra fată) recurge la termeni ce conţin o simbolistică a lor, cunoscută în limbajul popular; „busuioc" = nădejde (speranţă în dragoste); „viorele" = dragoste gingaşă etc. Versurile de mai jos se înscriu in aceeaşi zonă a unor imagini plasticizante ca valoare simbolică:
C-ant săminat viorele şi-a ieşit lacrimi şi jele; ş-am săminat busuioc şi-a ieşit pară de foc.
Din cîte se observă, versurile de mai sus au un puternic ecou în sufletul celor ce le-ascultă. Ele impresionează prin semnificaţia subtilă a cuvintelor citate, ca şi prin configuraţia retorică a versurilor, aşezate pe paralelismul care potenţează o antiteză progresivă (a -> c -{- b -> d).
Cît de variate sînt posibilităţile oferite autorilor anonimi de tradiţia folclorică, se observă şi din alt catren. După primul vers-formulă, cu o predicaţie semnificativă prin asocierile ce se trezesc în sufletul celui ce-şi cîntă aleanul: frunzuliţa încolţeşte, urmează:
a iubeşte, bade, iubeşte, b trestie mindră din baltă, c subţirea, verde şi-naltă... d nu iubi o buruiană, e ci o floare din poiană! {Jarmk-Bârseauu, CIV)
Stratul plastic, încărcat de semnificaţii, ne apare cît se poate de limpede. Asocierea mîndrei cu „trestia", cu calităţile stabilite de epitete (c): suplă, tînără, înaltă, ne orientează spiritul către o imagine întruchipată după toate regulile sinecdocii. Aceasta apare întregită de o metaforă frecventă în poezia populară: mîn-dra —floare, în opoziţie cu buruiană,

121
Am descompus imaginea plastică globală, spre a se putea vedea cît de complex activează spiritul maselor şi ce frumuseţi ascunde stratul intim al comunicărilor figurate.

Nu mai puţin importantă este şi cea de a doua latură: procedeul retoric. în cazul de faţă nu mai avem de-a face cu un simplu paralelism al versurilor (ca mai sus şi ca în atîtea exemple ce s-ar putea da), ci cu un paralelism antitetic de idei: a — d; la aceasta se mai adaugă o asociere divers exprimată: b şi e („trestie" — „floare"), d („buruiană"). Desigur că şi din exemplul de mai sus nu trebuie pierdut din vedere stratul simbolic al unor termeni.
§ 23.5. O altă ipostază proprie limbajului poetic a folclorului este metafora plurivalentă. Este întîlnită cu precădere în cimilituri (cf. infra § 34.3). Aceasta concordă cu conceptul formulat de J. Cohen, al metaforei ca expresie paradigmatică.
întîlnită frecvent şi în lirica ardeleană, asemenea imagine ilustrează capacitatea maselor de sensibilizare a materiei şi de întregire a procesului metaforic multilateral şi gramatical, nu numai în planul semnificaţiilor.
Un exemplu ca următorul:
cine merge pe chetrariu, iată badea cu peptariu, gura lui mărgăritariu, părul lui mătase verde, ochii două mure negre, mult mă tem că mi l-oi perde (Familia, 1884, p. 612)
ilustrează felul complex de a „vedea" şi de a se exprima al autorului anonim. Cuvintele subliniate întregesc plastic imaginea ideală, prin substituiri generalizatoare: gura cristalină ca „mărgări-tariul"; părul moale ca „mătasea verde" („de broască"); ochii negri ca „murele". Sugestiile figurative sînt de nuanţă sinecdocică, metonimică, dar mai cu seamă metaforică. Observăm că planul multifigurativ semnalat este suprastructurat pe un anumit sistem retoric, discursiv. Scurta poezie (o sixtină) devine sugestivă prin însăşi natura ei nominală (convenabilă imaginii iconice, vii); eliptică de predicaţie (numele predicativ fiind însuşi tropul respectiv), poezia este orînduită în asindeton sau paratactic.
Şi în cazul metaforei plurivalente, autorii anonimi cheamă la viaţă artistică unele simboluri semnificative, cum ar fi: „floare de cunună", „cruce de mărgele", „inele", toate însemne ale căsă-
122
toriei; acestora li se adaugă o sumă de epitete opoziţionale ori metafore lexicale ce sugerează calităţile îmbietoare ale „mîndrei" („rujă înrourată") sau ale „badelui" („pui păun"):
Niculaie, pui păun,
din ţara cu vinul bun,
chica ta-i toată inele,
gura ta-i fagur de miere,
chica ta-i numai d-un păr,
buzele de călăpăr,
chica ta-i numai d-un fir,
buzele de trandafir!
(Jarnik-Bârseanu, XLII)
întregul cîmp metaforic se distinge, din cîte se observă, prin imagini concrete, prin acelaşi aer etnografic, dublate însă printr-o puternică notă simbolică şi un sistem retoric.
§ 23.6. Cele dezvoltate mai sus se cer a fi întregite mai mult pe două laturi: a) a naturii plasticizante a imaginilor; b) a relaţiilor sintactice dintre termeni şi mai ales dintre propoziţiile-ver-suri care alcătuiesc imaginea-frază complexă. Şi în felul acesta marcăm o altă ipostază a întregului proces figurativ, desemnată printr-o continuă fluctuaţie: între metafora plurivalentă şi tabloul simbolic.
Metafora lexicală, exprimată printr-un termen îndeobşte polisemie, n-are decît un cadru sintagmatic. Exprimată eliptic, modalitatea devine sugestivă prin ea însăşi, în cadrul sintagmei sau al propoziţiei. Dar metafora plasticizantă şi simbolică este comunicată într-un amplu context, prin versuri paralele, juxtapuse. Ea formează astfel o frază, cu mai multe membre îndeobşte nominale, cu o predicaţie eliptică. Asocierile şi transferul de sensuri, i,îndepărtarea" de natura obiectivă a comunicării, evoluează în lirica populară către scurte portretizări ori descrieri mai ample. Metafora întruchipată astfel devine bogată, cu mai mulţi termeni, formînd un segment al însirşi discursului emotiv.
Orînduite paratactic, mai rar polisindetic, versurile metaforice sînt exprimate printr-un amplu cîmp asociativ, în care valoarea obiectivă a cuvintelor se îndreaptă către sensuri de mare expresivitate, mai cu seamă cînd limbajul plastic este combinat cu un întreg sistem de procedee retorice. Astfel căutînd să exprime sentimente de „dor" sau „jale", de nelinişte ale unor colectivităţi agrar-pastorale, autorii anonimi recurg la asocieri din această
123
lume. Ce poate fi mai sugestiv decît apropierile dintre frămîntă-rile sufleteşti ale celor îndrăgostiţi şi fazele muncilor agrare, ca într-o doină ca următoarea:
Dorul de la bădiţa,
de l-aş putea apuca,
eu cu drag l-aş sămăna,
l-aş plivi, l-aş secera

şi l-aş face stog în prag '
şi l-aş îmbiaţi cu drag,
şi l-aş frămînta-» inele,
pe pofta inimii mele.
(Teculescu, nr. 10)

Astfel întruchipat procesul analogic, remarcăm cum autorii anonimi evoluează, atît de firesc, de la metaforă (lexicală, plurivalentă) la o imagine globală. Aceasta e aşezată pe un paralelism viu, stabilindu-se analogii, dintre cele mai sugestive, între o zonă concretă — a muncilor agrare — şi zona cea mai de sus a vieţii omului: stările sufleteşti, erotice. A „sămăna" dorul, a-1 „plivi" şi „secera", a-1 „face stog" în prag, pentru ca să dea peste el în orice clipă, toate sînt imagini plastice originale, pe care numai un popor agrar putea să le creeze. Şi bineînţeles unul dotat cu o mare capacitate de sensibilizare a cuvîntului, de exprimare poetică. Explorînd un cîmp asociativ potrivit modului de trai al colectivi-tăţilor, autorii anonimi ajung la circumscrierea unui bogat şi sugestiv cîmp metaforic.

Cît de numeroase sînt posibilităţile acestor asocieri şi cît de subtil devine procesul abstractizărilor se vede şi din alte exemple. Astfel, „mîndra" văzînd „din grădină" pe badea trecînd cu boii pe drum, exclamă: Doamne, cît âr fi de bine / ca să fiu o flueriţă / să mă ţii tot în guriţă...; iar badea îi răspunde: Doamne, cît ar fi de bine I ca să fiu suveică-n mînă / să mă porţi o săptămînă j dintr-o mînă-ntr-altă mînă (Ibid., nr. 15).

O discriminare contextuală între cîmpul asociativ şi cel metaforic nu este posibilă. Pe cît de plastic şi de concret este unul, pe atît de sugestiv devine celălalt, printr-un subtil proces de abstractizare. Uneori, ca mai sus, acesta lipseşte; [exprimarea vrea numai să sugereze, rămînînd doar în sfera imaginii plină de culoare, vie şi adecvată. Oricum, autorii anonimi se feresc de limbajul inept, caracterizat printr-o digresiune nerelevantă şi disproporţionată. Create de autorii anonimi, figurile de stil şi comu-

nicarea poetică, dacă ar fi fost de natura menţionată, ar fi fost măturate de timp, impunîndu-se numai cele desăvirşite ca expresie. § 23.6.1. Uneori tablourile devin fabuloase prin limbajul poetic strălucitor şi prin natura analogiilor. Astfel asociind fră-mîntările sufleteşti de îndeletnicirile agrare, fata îşi exprimă dragostea printr-un tablou ca următorul:

Prin pădurea rară-n jos,
merge badea cel frumos, --
cu carul de odolean,
cu spiţe de măgheran,
cu obeda de Icnin verde,
Doamne, mîndru i se şede,
cu loitrele d-arşinic
şi-t stă bine că-i voinic!
{Familia, 1885, p. 44)

Scurta doină pune în faţa noastră o admirabilă imagine picturală. Dacă am pleca de la ideea că poetul anonim a avut în vedere „carul cu flori", atît de des întîlnit fie în spaţiul ardelean (ca şi în cel muntean), am limita simţul poetic al poporului. Poezia se înscrie în lirica intimă erotică, exprimînd, în acest mod obiectivat, sentimentul de admiraţie pentru „badea cel frumos". într-o variantă culeasă înaintea celei de mai sus, imaginea întregită este dezvoltată în sensul următor:

Cînd cu sbiciul el pornea, măgheranul răsărea, cu gîndul la min-gîndea; unde pica cîte-un fir, răsărea un trandafir, unde pica cîte-un smoc, răsărea tot busuioc.
{Ibid., 1873, p. 211; cf. 1889, p. 55)

Presupunerea că poetul anonim ar fi fost preocupat de descripţie, că sentimentul erotic ar apărea cu totul estompat, este numai aparentă. Căci toate elementele florale şi vegetale evocă imaginea fermecătoare a badelui şi exprimă discret, cu fineţea caracteristică doinelor, dragostea mîndrei. Carul „de odolean", cu obedele de „lemn verde" şi „loitrele de arşinic", nu poate fi\ decît al unui fecior voinic şi frumos, căruia numai astfel îi „şede" bine; „măgheranul", „busuiocul", „trandafirul", care răsăreau în
,

urma lui, sînt flori cu valoare simbolică. în erotica populară ele exprimă tocmai vraja şi subjugarea celor îndrăgostiţi, unul faţă de altul.

în acest sens, al chemării la viaţă artistică a unor flori cu valoare simbolică, mai citām doina feciorului plecat în cătănie, care a lăsat grădina nesămănată, iar fata îndrăgostită, în dorul după el, cîntă:.

Semănare-aş ochişele, ,
badea-i oacheş ca şi ele; semănare-aş cănăcei, badea-i roşu ca şi ei; semănare-aş măgheran, badea-i

tînăr şi viclean. (Ibidem, 1890, p. 140)
Reluarea prin versuri paralele cumulative tinde să încarce cu noi sensuri simbolice starea emotivă, ocheşele, cănăcei, măgheran fiind flori ce fac parte dintr-o botanică erotică, dacă se poate spune. Ne aflăm sub vraja unui limbaj figurativ.
Un tablou frecvent în doinele de dragoste este şi al florilor care răsar primăvara, ca şi dragostea, sugerînd fericire :
Mîndră, de dragostea noastră Răsărit-au flori pe coastă, si de dorul tău, mîndrută, răsărit-au scînteiuţe; scînteiuţe, flori adinei, cînd le vezi, bade, să plîngi.
(S. Russa, Scînteiuţe, p. 49)
în alte variante la acest motiv, în locul florilor apare imaginea pomului „cu frunză rară" şi a păsărilor care zboară din pom în pom, „ca dorul din om în om".
Ca şi în doinele-portrete, şi în acestea, ale unor tablouri de natură, putem spune că s-a statornicit o/anumită tematică şi manieră compoziţională. Poetul anonim rep. aceeaşi imagine poetică prin alte atribute, iar sentimentul de dragoste, oricît de subiectiv ar fi, apare totuşi obiectivat, datorită modalităţii stilistice de asociere a sentimentului de elen^ente din natură ce au valoare simbolică corespunzătoare.
126
§ 23.7. în exemple de tipul următor, frecvente în poezia populară: Pe sub soare, pe sub lună j trece-un şoim c-un şarpe-n gură. / Şi nu-i şoim cu şarpe-n gură, / Şi-i bădiţa Ionel / care m-am iubit cu el, M. Brătulescu identifică o metaforă infirmată. Aceasta se foloseşte de următoarea schemă: a) substituirea metaforică propriu-zisă; b) propoziţiunea negativă care răstoarnă metafora, ca fiind neveridică; c) o clauză explicativă, în care se dă cheia metaforei. Autoarea mai arată că „substituţia metaforică este parţială sau procedeul este eliptic" (p. 84); uneori „metafora iniţială este prezentată la afirmativ, ca o constatare pozitivă"; alteori „este introdusă sub forma interogaţiei" (p. 85).
Remarcăm la tipul de metaforă însoţită de dezlegarea ei o formulare particulară, făcută după anumite procedee discursive, autorii anonimi ţinînd astfel să sublinieze unele trăsături subiective, să creeze o imagine „impresivă", după expresia lui H. Morier. {Vezi pentru aceasta şi I. Coteanu, p. 136—138, de asemenea, alte exemple la Petru Ursache, p. 123.)
§ 24.0. Aşezăm în fruntea capitolului termenii de „sistem tropologic". în modul acesta dorim să orientăm atenţia cititorului ■către o înţelegere complexă a limbajului poetic al folclorului. Astfel, metafora, cu multiplele-i ipostaze, dintre care noi am identificat pe cele mai importante, se înlănţuieşte cu sinecdoca ori metonimia şi alte modalităţi expresive. Urmînd calea impusă de vorbirea curentă, autorii anonimi comit, fără încetare, abateri de la sensul obiectiv al cuvîntului. Prin funcţia îndeplinită de categoriile folclorice, acestea solicită cu necesitate un limbaj „cu cheie", figurativ.
Sinecdoca şi metonimia, spre deosebire de metafora propriu-zisă, apar mai rar în poezia populară. Aceasta datorită faptului că la mijloc este vorba de un proces intelectual mai subtil şi ,mai complex, la care spiritul maselor ar fi mai puţin antrenat. (Cu toate că acolo unde funcţia de viaţă a categoriilor folclorice o cere, ca în cimilituri, comunicarea poetică abundă în asemenea modalităţi.)
După stilisticienii Grupului de la Liege, sinecdoca generali-zantă conferă discursului „...o alură abstractă, filozofică" {Retorica generală, p. 150); în sîmburele ei s-ar afla o metaforă dublă. De aceea pentru Tzvetan Todorov sinecdoca ar fi figura centrală a întregului sistem figurativ („...la figure la plus centrale", 1970, p. 30). Operaţia sinecdocică (ca şi metonimică) adună, „concentrează", „focalizează" sau „diluează", spune Albert Henry: „...ii
127
braque, concentre (focalise) ou dilue (defocalise) son faisceau inquisitetir... (p. 23). Spiritul creator este, aşadar, antrenat la o-vie şi complexă activitate.
Parcurgerea materialelor folclorice şi excerptarea cîtorva exemple ilustrează distincţia făcută în termenii citaţi.
§ 24.1. Cît de subtil şi, în acelaşi timp, eficient este procesul sinecdocic se vede bine din poezia enigmistică." în cuprinsul acesteia tropul apare mai frecvent, tocmai fiindcă procesul solicită din partea celor adunaţi să dezlege scurtele întrebări figurative, inteligenţă şi spirit de pătrundere (cf. injra § 35).
§ 24.1.1. Şi în balade, o categorie prin esenţă discursivă, în care procedeele retorice predomină, întîlnim imagini plastice bogate în sensuri aduse tocmai de un proces mintal sinecdocic. Este cunoscută secvenţa din Meşterul Manole (G. Dem. T., p. 413, v. 308—-314), în care marele meşter rămînînd să vegheze zidirea.
ş-acolo dormia cu capul pe-o peatrâ... iar cînd se scula în cap cu ziua hîrtie-mi lua, scrisoare-mi scria ş-acas-o mîna, scrisoare pe vînt, răspuns pe pămînt.
Iar Caplea cînd aflâ, grăbită,
ea ini se scula joi de dimineaţă, pe nor şi pe ceaţă, cu roua-n spinare, cu bruma-n picioare, boul căuta.
Ţinînd seama de sintagma sinecdocică, cu circulaţie în limbajul comun, „se scoală cu ziua-n cap", lăutarul brăilean orientează procesul în acelaşi sens şi cînd se exprimă figurativ: „cu bruma-n picioare",

„cu roua-n spinare", sau trimite „scrisoarea pe vînt" şi se aşteaptă la „răspuns pe pămînt".
Din aceste întruchipări de o rară plasticitate, se vede că Petrea Creţul Şoican era nu numai un meşter rapsod al cuvîntului meşteşugit spus, după o „zicere" proprie lui şi eposului eroic; colportorul brăilean era înzestrat şi cu mare talent fabulativ.
128
Avînd în vedere unele expresii poetice comune în limbajul vorbit, cîntăreţul amintit ridică discursul baladesc în zone de-a dreptul fantastice. Pentru un adverb ca „dis-de-dimineaţă", acesta recurge la tropi cu totul semnificativi, menţionaţi mai sus. în limbajul stilisticienilor moderni acestea sînt smecioa-particularizante. Procesul figurativ devine pe cît de plastic, pe atît de subtil abstrac-tizator. Reţinînd pentru exprimarea poetică termeni particulari, caracteristici momentului (pentru „dis-de-dimineaţă" > brumă, ceaţă; pentru „foarte repede" > scrisoare pe vînt), comunicarea capătă carnaţie şi o extensiune semnificativă de o rară bogăţie. § 24A.2. Sinecdoca este rară şi în colinde şi în poezia incantaţiilor, în fiecare din aceste categorii ea primeşte unele atribute particularizatoare. Astfel, într-o colindă de fecior, înfăţişarea cerbului, ca simbol al acestuia, urmează calea limbajului sinecdocic:
Cerbu-i strătior, gura-i păltior, pe spatele lui, covor de mătasă, în coarnele lui, cunună de zîrnă, în pintenii lui, pahar de argint.
[Viciu, XVI, v. 9- 16)
§ 24.1.3. în poezia incantaţiilor, asocieri stranii ca următoarele: ...cu paloş de tun, / cu sabie de fulger (Gorovei, p. 239), sînt sinecdoce care se asamblează discursului respectiv.
§ 24.2. O situaţie mai aparte prezintă sinecdoca în lirica populară. Asociativă, cum este şi metafora şi întregul sistem figurativ, şi în această categorie figura apare ca parte la un întreg care este tabloul de natură sau portretul. Uneori îşi pierde caracterul iniţial, care concentrează în ea sensuri eliptice, evoluînd către descriere şi retorism. Astfel o poezie dedicată „ochilor" şi „sprin-cenelor" mîndrei vădeşte o discursivitate excesivă: ochii: „plac", „bagă-n boală", „în frică"; iar sprincenele: „fac minune", „moarte", „scoală"; ca apoi poetul să încheie cu o admirabilă sinecdocă generalizatoare: Sprincenele dumitale / pene de privighetoare (Jar-nik-Bârseanu, XLVIII).
Comparaţia sinecdocică frecventă devine sugestivă pentru nota lirică admirativă, exprimată de poet.
129
§ 24.3. într-o scurtă doină ardeleană semnalăm o sinecdocă simbolică:
Badiu care-mi place mie n-are casă, nici moşie,
. numai peană-n pălărie; »
nici-o brazdă în holdiţă, făr' cămaşe cu altiţă; nici-o brazdă de ogor,
fără cioareci cu şinor. t
(Jarnik-Bârseanu, LXXXVI)
Şi asemenea modalitate de exprimare este frecventă în sfera liricii intime, a doinelor. Stilistic analizată, măiestria comunicării poetice rezultă dintr-o subtilă conjugare, ce evoluează pînă la o totală contopire, între cele două planuri: a) retoric şi b) plastic-sim-bolic. Expunerea discursivă se fundează pe antiteză, versuri anaforice şi reluări noţionale. Plasticizînd sinecdocic: „casă", „moşie", „brazdă" (în holdiţă sau în ogor), autorul vrea să sublinieze sărăcia feciorului. Aceasta este însă în antiteză cu: „peană-n pălărie", „cămaşe cu altiţă", „cioareci cu şinor", toate însemne ale feciorului frumos îmbrăcat, pe punctul de a se căsători.
Am putea înmulţi exemplele de acest fel; în felul acesta am face cunoştinţă cu un întreg arsenal poetic, atît de original. Căci -ca să exprime tristeţea tinerei îndrăgostite, copleşită de aşteptarea celui dorit, autorii anonimi recurg la un limbaj pe cît de natural, pe atît de complex ca modalităţi de întruchipare plastică. Personificare, metaforă, sinecdocă? Nimic dinainte gîndit şi, deci ad-hoc, meşteşugit. Totul este exprimat în limbajul plastic firesc, comun vorbirii uzuale şi totuşi cu cîtă distincţie.
§ 25.0. Metonimia, mai rar întîlnită şi ea în poezia folclorică, este o figură de „contiguitate". Fiind apropiată, aşadar, de sinecdocă, aceasta exprimă, după retorica antică, „efectul pentru cauză", „conţinătorul pentru conţinut" etc. Pentru retorica modernă, tropul ar fi figură „fundamentală", mai importantă decît celelalte două, despre care am vorbit, după cum afirmă Albert Henry (p. 26). După acelaşi stilistician, metonimia ar fi o enigmă (p. 30). Pe cînd sinecdoca se întinde asupra structurilor semice a doi termeni ai unui cîmp asociativ, metonimia ar reprezenta o celulă lexicală (p. 26).
130
§ 25.1. O ilustrare a acestor puncte de vedere şi a unui statut metonimic se poate desprinde din capitolul rezervat mai jos cimiliturii (cf. infra § 36).
§ 25.1.1. Redusă la un termen lexical, metonimia este în-tîlnită sub aceeaşi formă şi în baladă. Ne vom referi la un exemplu care ni se pare ilustrativ. Este vorba de versurile din Fulga, în care Costea şi-a scos oile „pe toate vîlcele": Foaie verde ismă creaţă, / nu mi-e ceaţă, negureaţă, / ci mi-e numai de-o albeaţă. Şi mai departe, Fulga este: mîncătoriul oilor, / frica negustorilor / şi biciul săracilor; iar pe Dolfa, Costea: ...cu năpîrca o bătea (G. Dem. T., 509).

După o formulă retorică incipientă, procedeu frecvent în poezia folclorică, însoţit de armonii paronimice („creaţă" -> „ceaţă" —> „negureaţă"), vestitul lăutar brăilean dezvăluie înaintea cititorilor (ascultătorilor) un întreg cîmp metonimic. Căci substi-tuentul „albeaţă" = turmă de oi; iar „mîncătoriul", „frica", îndeosebi „biciul" şi „năpîrca" reprezintă termeni de „contingui-tate" cauzală. Astfel, în timp ce metafora se fundează pe comparaţie ~> asemănare -> abstractizare, în metonimie avem de-a face cu „un transfer de nume prin contiguitate de sensuri", cum se exprimă Grupul de la Liege [Retorica generala, p. 173).
§ 25.2. în cimilituri surprindeam ideea seriilor metonimice (cf. § 36.2). Sub o formă incompletă o întîlnim şi mai sus ca şi într-un exemplu de doină, ca următoarea:
Hop! mîndruţă, păr galbin, gura ta miroase-a vin, şi braţele-a rosmarin, dinţii ţi-s mărgăritar, gura pahar de cliştar. (Jarnik-Bârseanu, XXXIX)
Imaginea portretistică globală, făcută după acelaşi clişeu, sugerează frumuseţea fetei, ţinînd seamă de: culoarea părului, gustul plăcut al gurii, pe care îl asociază de vin, culoarea roz-albăstrie (rosmarin) a braţelor, dinţii albi ca mărgăritarul şi limpede la vorbă ca şi cleştarul (cristalul). Şi aici avem de-a face cu o imagine plurivalentă fundată pe efectul asociaţiilor, expuse sub forma seriilor metonimice.
§ 26.0. Şi simbolul face parte din rîndul tropilor. Fundat pe analogie, exprimă însă o idee abstractă printr-un obiect din

lumea materială şi, mai cu seamă, prin semne lingvistice ce sugerează o lume întreagă de afecte şi semnificaţii.
§26.1. Vorbeam mai sus de metafora simbolică, în care flori, însemne („peana la pălărie"",";,cunună" ete4-posedă-4kaba=" jul lor plin de înţeles (cf. supra § 23.4). O asemenea categorie face parte, după expresia lui H. Morier, din simbolurile contingente sau trăite.
§ 26.2. G. Coşbuc, în eseul despre Simboluri erotice în crea-ţiunea poporului român, citează poezii în care păsări ca: turturica, cucul, mierla constituie simboluri cu anumită valoare adînc intrată în conştiinţa maselor.
Un asemenea grup, după H. Morier, face parte din simbolurile convenţionale sau consacrate (p. 42). Definit prin etimon ca „semn convenţional", unii consideră simbolul: „...drept ceva calculat şi făcut cu bună ştiinţă, drept o traducere mintală a conceptelor în termeni ilustrativi, pedagogici, sensoriali" (Wellek-Warren, Teoria literaturii, p. 249). Faptul duce la însăşi constituirea unei categorii narative sub forma discursului simbolic (cf. injra § 50).
§ 27.0. Alegoria este prezentată în majoritatea tratatelor de poetică în sensul retoricii antice: ca „o înşirare de metafore" (Quintilian, VIII, 6, 44). Aşadar deosebirea între cei doi tropi ar fi de natură cantitativă. După Elster (citat de T. Vianu, p. 108), procedeul „constă în personificarea unor concepte abstracte: astfel virtutea, credinţa, dreptatea, speranţa pot fi reprezentate ca figuri alegorice".
§ 27.1. Fenomenul metaforic se poate mai bine lămuri în cadrul discursului alegoric, prin circumscrierea limitelor tropului ca procedeu. Căci din cîte rezultă din acest capitol (§ 50.2.2), alegoria constă într-un şir de propoziţii cu sens dublu. Nu este prezentat un concept abstract, o gîndire sub forma unei imagini sau şir de imagini, ca în modul acesta ea să devină mai sensibilă decît dacă ar fi exprimată direct. Exemplul „morţii" din balada Mioriţei este ilustrativ din acest punct de vedere. Literatura medievală (la noi Istoria ieroglifică de D. Cantemir) este bogată în procedee numeroase de acest fel.
§ 27.2. într-o poezie de dragoste, cel prefăcut bolnav (fată, soţie, voinic), pentru a se însănătoşi cere vara: a) „mure din pădure", b) „apă rece" şi c) „sloi de gheaţă" din Dunăre. în cazul de faţă, avem de-a face cu o alegorie închisă; ermetică în prima

parte, ea fiind dezlegată în finalul poeziei: a) „ochii negri"; b) „buzele"; c) „inima".
§ 27.3. Bradul, în atît de numeroasele exemple din lirică sau din cîntecele de înmormîntare, este o alegorie simbolică. Deschis mereu către largi orizonturi spirituale, procedeul lasă fantezia liberă ca, în limitele totuşi ale unor date tradiţionale să conceapă o imagine amplă, fastuoasă şi deosebit de vie, „ideografică" (cf. infra § 54.8.2).
§ 28. Ironia, după definiţia lui Cjuintilian, este tot o alegorie „...în care trebuie înţeles contrariul"; „în latineşte illusio" (VIII, 6, 54). Comentariile pe care ilustrul autor le face în continuare sînt semnificative. Acesta mai semnalează că: „putem blama pe cineva lăudîndu-1 şi îl putem lăuda blamîndu-l" ; apoi: „cîteodată, spunem glumind contrariul celor ce voim să se înţeleagă".
Cît de pătrunzătoare sînt observaţiile făcute de Quintilian, ca şi altele ce se mai pot face, putem constata la lectura şi analiza „strigăturilor", scurte poezii create, cele mai multe dintre ele, sub impulsul ironiei (cf. infra § 58.1).
§ 28.1. în poeziile satirice întîlnim o nuanţă a acesteia — sarcasmul, definit ca o „ironie amară şi insultătoare" (cf. infra § 58.3).

§ 29. Din expunerea sintetică asupra limbajului metaforic al folclorului rezultă că toţi tropii semnalaţi sînt foarte vii, întruchipează icoane de viaţă de o rară plasticitate. Reprezentările analogice, rudimentare ca expresii ale limbii comune, primesc semnificaţii dintre cele mai subtile în limitele comunicării poetice. Căci „muntele", „bradul", „cucul", „viorelele" etc, toţi termeni cu înţeles obiectiv şi concret, avîndu-şi sursă în mediul ambiant al colectivităţilor, primesc semnificaţii deosebite, devin simboluri poetice cu un bogat conţinut. De aici evoluţia lor către imagini atît de vii — personificări, prozopopei, alegorii — către un limbaj încărcat de valoare mitică şi iconică în acelaşi timp.
întregul sistem metaforic, circumscris mai sus, nu poate fi înţeles în adevărata lui valoare dacă facem abstracţie de procedeele discursive în care sînt încadrate imaginile. Valoarea plastică a limbajului sporeşte în raport cu rama retorică creată de autorii anonimi şi impusă în cel mai firesc mod, dacă nu uităm că poezia populară este comunicată oral, declamată şi însoţită de moduri cantabile.
Valoarea acestora devine ilustrativă în cadrul discursului şi variabilă în raport cu funcţiile categoriilor folclorice, abordate amplu în cea de a doua parte a studiului de faţă.

PARTEA a Il-a
PROBLEME ALE DISCURSULUI FOLCLORIC

PRELIMINARII
§ 30.1. După ce am identificat şi pus în lumină valoarea procedeelor retorice, fie ele de natură eufonică sau lexicală, fie sintactică, şi, de asemenea, după ce am circumscris sfera tropo-logiei folclorice, ne mai rămîne ca, în partea ultimă a studiului de faţă, să semnalăm un alt aspect — şi acesta de mare impor-tanţă — şi anume: al totalităţii retorice; cu alte cuvinte urmează să arătăm cum partea se integrează întregului şi cum mijloacele lingvistice, semnalate mai sus, se asamblează întregului, confe-rindu-i un caracter poetic omogen.
Lingvistica structurală, prin Riffaterre, desemnează asemenea tendinţă vizibilă şi în folclor prin conceptul de „ideolect" (la noi I. Coteanu a găsit un termen mai potrivit: „ideostil"). Este vorba de un ansamblu poetic coerent, propriu operei sau unui scriitor, în sfera creaţiilor folclorice propriu fiecărei categorii folclorice.
Retorica antică desemnează asemenea tendinţă manifestată din partea autorilor prin termenul de „elocutio", adică de „stilizare" formală. Retorica nouă a pus în circulaţie conceptul de „discurs", mai potrivit acţiunii care devine astfel mai profundă. Este vorba nu numai de o aşezare a ideilor în frază, cum se înţelegea în epoca clasică, ci de o asamblare a mijloacelor lingvistice într-un tot bine sudat, ce constituie chintesenţa poetică omogenă de care dă dovadă opera şi marele scriitor, de o integrare pînă la o perfectă sudare a părţilor în întreg.
Asemenea tendinţă devine mai vizibilă în sfera creaţiilor folclorice. în nici un alt gen al literaturii scrise nu se poate vedea mai bine montarea şi demontarea părţilor în întreguri poetice. Am desemnat asemenea procedeu, întîlnit frecvent şi în proza fantastică, prin noţiunea de mecanism ficţional. Astfel de fluctuaţii

vor deveni evidente prin analiza ce vom întreprinde asupra discursurilor folclorice.
§ 30.2. O altă problemă ridicată de conceptul de discurs este aceea a structurilor stabilite în dependenţă de: a) mesajul şi funcţia acestuia; b) de colportori; c) şi cercul de ascultători.
§ 30.3. în raport de toate acestea, fiecare dintre categoriile folclorice cheamă la viaţă un anumit sistem expresiv şi anumită parte a limbajului colectiv, colportorii folosind, deci, mijloace expresive diferenţiate. Din cîte se va vedea, profilul discursului gnomic este altul decît cel baladesc sau emotiv etc. şi, în fiecare din acestea, procedeele stilistice şi sistemul plastic al limbajului apar într-o coerenţă expresivă, proprie respectivei categorii. Pînă la urmă se poate vorbi de o strategie a textului folcloric.
§ 30.4. în profilarea unor discursuri distincte de la o categorie la alta, o importanţă deosebită are şi sincretismul artei folclorice. în cadrul studiului de faţă, luarea în consideraţie a conceptului tinde să demonstreze distincţia formală, amintită mai sus. Prin sincretism dorim să arătăm nu numai caracterul „primar", cum s-a susţinut într-o vreme, de artă primordială apărută pe cele dintîi trepte ale umanităţii, ci însuşi formalismul ei pur, deosebit de la un gen la altul.
Faptul că doina se cîntă pe un ton monoton, iar strigătura se „chiuie", face ca versurile lor să poarte distincţii formale despre care vom vorbi mai departe: prima impune o sintaxă poetică şi o metaforă deschisă către o lume întreagă, pe cînd cea de a doua se fundează pe antiteză şi ironie. Altfel se petrec lucrurile cu balada declamată de cîntăreţul profesionist, însoţită de modulaţiile melodice ale unui instrument, ca şi cu colinda cîntată în grup, ori hora jucată ş.a.m.d. împrejurările, de oricare natură ar fi, hotărăsc structura formală, impun un corpus procedural, organizează şi statuează opera populară ca

literatură cu valori estetice tipice, caracterul practic fiind trecut cu mult în penumbră. Astfel că, în prezent, chiar dacă balada sau colinda ori cimilitura se aud în anumite straturi ale lumii în care au luat naştere, ele se aud ca să delecteze îndeosebi. Preluarea lor de către instituţii moderne (radio, televiziune) pledează tocmai pentru valoarea lor estetică.
§ 30.5. Descoperirea unor mecanisme ficţionale, făcută îa urma lecturii textelor poetice, duce la însăşi identificarea unor „ideolecte" folclorice. Descrierea acestora constituie operaţia noas-

tră principală, aceasta fiind aşezată în însuşi centrul analizei folclorice.
§ 30.6. Privind comunicarea folclorică sub forma unor unităţi lingvistice cu un mai mare sau mai mic ecou poetic, socotim firească segmentarea discursului în unităţi structurale. Acestea ne apar ca părţi izomorfice între planul expresiei şi planul conţinutului. Limitarea şi descrierea lor, sub acest dublu aspect, revine ca sarcină de primă importanţă în strădania folcloristului. Căci numai asemenea operaţie duce către o analiză integrală a textului folcloric. Analiza distribuţională (utilizată de lingvistica structurală, franceză îndeosebi, folosită şi de noi), constă din circumscrierea şi definirea tehnicii formale, printr-o segmentare a discursului folcloric şi o distribuire a acestuia în unităţi bine stabilite prin relaţii intertextuale. Procesul urmează unui flux verbal continuu, material, iar circumscrierea unităţilor schematice se face prin raport între unitatea care precede şi cea care urmează.
O desfăşurare a procesului analitic întreprinsă prin prisma unui decupaj minuţios, printr-o segmentare succesivă se vede clar la baladă. Metoda devine riguros ştiinţifică şi prezintă avantajul de a stabili cu exactitate unităţile formale cu semnificaţiile respective. Căci schemele odată determinate, problema sensurilor nu mai poate fi evitată.
Asemenea metodă distribuţională poate fi aplicată cu succes în folclor la analiza basmului fantastic şi a baladei. Acestea, pose-dînd texte de o lungime apreciabilă, cu un spaţiu multidimensional, cu inserţii şi intersecţii numeroase, solicită intervenţiile semnalate mai înainte. Altfel, în doine ori strigături, în cimilituri sau proverbe, avem de-a face cu „microcontexte". Colportorii înşişi au desăvîrşit un discurs limitat. Şi aceasta nu din incapacitatea de a concepe amplu şi complex. Fenomenul s-a produs prin funcţia îndeplinită în mijlocul cercului corespunzător al fiecăreia din categoriile amintite. Analiza acestora solicită o analiză întreprinsă dintr-o altă perspectivă, a unui „macrocontext" in absen-tia.

CAP. I
DISCURSUL METAFORIC

§ 31. Cimilitura — ca joc social; Tipuri ale discursului; § 32. Discursul sintactic (deceurile); § 33. fono-stilistic (sonorităţi imitative: isofonii; onomatopei; paronomazii; homeote-leuton); § 34. Discursul tropologic (cimilituri metaforice şi sinecdocice; metonimice; plurifigurative; anecdotice).
§ 31.0. Cimilitura este categoria folclorică încorporată sub forma unui discurs metaforic extrem de subtil şi complex. Fundată pe o metodă caracteristică, pe întrebări^ şi răspunsuri, aceasta aduce şi impune în chip natural un mod de expunere enigmatic, ascuns. Căci, ca să aibă un rost în mijlocul cercului de ascultători, întrebarea trebuie „să încuie" pe cei antrenaţi în joc, iar pentru aceasta se recurge la limbajul „secret", învăluit în haina multor figuri de vorbire de tot felul. Şi pe cît de ascunsă trebuie să fie întrebarea, pe atît de limpede şi precis urmează răspunsul. Aşadar, parafrazînd un dicton cunoscut în biologie, am spune şi noi că „funcţia" creează „organul" metaforic al cimiliturii.
Cunoscută şi menţionată în scrierile vechilor popoare ale Orientului (de asiro-caldeeni, de egipteni ş.a.), cimilitura a fost apoi mult gustată de romani şi greci.
Din materialele inserate şi făcute cunoscute celor de astăzi se vede că cimilitura avea pe atunci un ton grav, fiind piatră de încercare în judecăţi. Profilul ei socio-lingvistic era cu totul altul decît în epoca modernă cînd a ajuns „joc" de copii, ori în şezători. în acele vremuri îndepărtate, cimiliturile se făceau auzite în sfera claselor conducătoare şi erau lungi formulări anecdotice, povestiri, cu înţeles foarte ascuns, greu de dezlegat.
în evul mediu european, cimilitura înregistrează o etapă nouă. Se face auzită în sfera altor cercuri; era colportată în acea vreme de către călugări, fiind cunoscută sub numele de „joca monachorum".

§ 31.1. în epoca modernă, cimilitura, aşa cum rezultă din colecţiile întocmite în secolul trecut şi în al nostru, s-a dezvoltat sub specie ludi. Este un joc de societate foarte plăcut şi antrenant, care are loc în mijlocul celor rămaşi mai aproape de natură (şi care se adună în „şezători") sau în lumea copiilor. Spusă de cei mai isteţi şi „atoateştiutori" în cadrul unor grupuri strînse în scopul de a se amuza şi a petrece timpul lucrînd ceva (dezghiocat de porumb, tors de lînă etc), întrebarea este de regulă învăluită sub o formă lingvistică enigmatică, a tropilor. Această este cea care suscită interes, deşteaptă curiozitate şi dă impuls unui joc „de-a ghicitele". Iar cei care propun întrebarea, ca şi cei ce-o dezleagă,

probează agerime, imaginaţie şi o mare capacitate de asociere şi disociere, la mijloc fiind vorba de o adevărată l-faptă, care pe care să învingă. Jocul devine antrenant, o adevărată competiţie, creînd o stare maximă de încordare plăcută ambelor tabere. De multe ori întrebările sînt absurde sau false, eTe ţintind să creeze derută, de unde vine şi hazul. Dar alteori sînt cu totul criptice, încît învingător rămîne cel care a propus întrebarea (acesta şi comunică răspunsul). Este uşor de închipuit cum acesta capătă întîietate, creşte în prestanţă. Căci scopul ultim al cimiliturii este ca unul să „înfunde" pe alţii.

Arătam mai sus strînsa corelaţie dintre funcţie şi sistemul metaforic chemat la viaţă, din care decurge şi strînsa corelare între „planul expresiei" şi „planul conţinutului". în nici o altă categorie folclorică nu se poate observa mai bine, ca în cimilitură, contopirea atît de perfectă a acestor două sfere. Căci limbajul metaforic, figurativ al cimiliturii constituie însuşi conţinutul, descrierea poetică a obiectelor sau fiinţelor ce urmează a fi identificate prin răspunsul dat.

§ 31.2. Din modul cum sînt combinate mijloacele de exprimare ale cimiliturii, stilizate ca întreguri de sine stătătoare, discursul, după observaţiile noastre, poate fi de trei sub tipuri: a) discurs sintactic; b) discurs Jono-stilistic; c) şi discurs tropologic sau plurijigurativ, metaforic.

DISCURSUL SINTACTIC »Ş

§ 32.0 Cimilitura este operă colportată oral în cercul de ascultători, care sînt invitaţi să dezlege enigma propusă sub forma unei întrebări. Colportorii, ca să aibă succes, caută să găsească

formularea cea mai ascunsă, învăluită în imagini mimetice întîi de toate, apoi auditive, vizuale, chinestezice.

§ 32.1. Există însă un grup numeros de cimilituri fundat pe o sintaxă a propoziţiei interogative. Sînt deceurile, adunate la români mai întîi de Anton Pann (în 0 şezătoare la ţară), de tipul următor: De ce se culcă boul? De ce roade cinele osul?

Din cîte se observă acestea sînt formulări ambigue, ce solicită răspunsuri nedefinite. Sînt cimilituri — păcăleli sau parodii.

§ 32.1.1. Dar o întrebare de tipul următor: Care cer n-are stele? Răspunsul nu poate fi decît unul singur: Cerul gurii.

Din cîte se vede, asemenea cimilituri solicită perspicacitate şi o cunoaştere a secretului cuvintelor semnal, ele fiind fundate pe omonimii.

§ 32.1.2. Există un număr mai limitat de întrebări cu înţeles foarte subtil, ca de exemplu: Cine trece pe la poartă j şi dinii nu latră? = „vîntul" (Mohanu, 2661*); Ce trece prin tină / şi nu se întina? = „umbra" (Ibid., 2649). Las la o parte planul expresiv deosebit de armonios (prin rimă şi la cea din urmă printr-un poliptoton), dar planul conţinutului devine semnificativ şi foarte subtil prin simbolul către care este orientată inteligenţa şi spiritul celor chemaţi să le dezlege. Asemenea cimilituri sînt mai rare, structura lor poetică implicînd un proces imaginativ mai deosebit. Ele îmbracă în haină plastică noţiunile abstracte, ca: „viscolul", „aerul", „ecoul", „vîntul" etc.

Modalităţile de exprimare diferă: de la personificări şi metafore, metonimii, la anecdotică, ca în exemplul următor: Sus stele, / jos stele, / Vai de picioarele mele; j iar steloiul cel mai mare j rău. mă frige la picioare = „gerul" {Ibid., 2632). Un asemenea proces subtil de formulare în cimilituri îl va fi avut în vedere IX. Chiţi-mia, cînd vorbeşte de Simbolica şi arta ghicitorii (p. 267).

§ 32.1.3. Altele încadrează sintagme-chei prin stereotipii ce indică forma, poziţia, aranjamentul, orientînd astfel în ce sferă a cunoaşterii urmează să se concentreze cei ce vor s-o dezlege:

a) cingurele —> ciugurele —> ciucurele —> ciuturele —> ciuhurele mugurele mărunţele măgurele buturele mînunţele.

Cele două cuvinte iniţiale sînt stereotipii formale, semnalul care atrage atenţia asupra conţinutului enigmatic, precedînd cuvinte-semnal, ca următoarele: merg pe drum înşirăţele = „oile". Ceea

* Cifra indică numărul cimiliturii din colecţia respectivă.

ce urmează constituie al doilea termen al cimiliturii, întruchipat formal după aceeaşi modalitate ca mai sus:

b) ciugur -» ciucur -> chiku, dar şi totul mugur măgur buhu moţul.

cel bătrîn / sade jos / şi bea tutun = „ciobanul". Şi al treilea termen figurativ:

z) halea pălea
ţine calea = „lupul". (Mohanu, 1094- 1099)

întruchipată din stereotipii formale, din cuvinte-semnal ori din cuvinte-cheie, cimilitura de mai sus funcţionează şi în. virtutea unui mecanism sinecdocic. Cele trei membre ale cimiliturii exprimă părţi şi poziţii ale întregului, dezlegate tocmai prin orientarea spiritului în asemenea direcţie.

Tendinţa devine şi mai clară în alte cimilituri în care jocul cu înţelesuri ascunse pare a fi ţinta fundamentală a unor îmbinări de cuvinte, ca de pildă: ce-i rotund şi fără fund / şi de vin îi pare bine =

„cercul de boloboc" (Ibid., 672); sau: şichilinga-binga / tananaua-puf = „perina" (Ibid., p. 344). Reţinem din asemenea formulări apodictice importanţa sensului semantic al unor cuvinte (în primul exemplu), apoi rostirea eufonică a altora (din exemplul ultim), şi întotdeauna structura lor sintactică.
§ 32.2. De cele mai multe ori formulele iniţiale sînt constituite din cuvinte goale, lipsite de înţeles, etimologii greu de stabilit, după care urmează cuvîntul semnal, de cele mai multe ori derivaţii fundate pe poliptoton şi paronomazii, aşadar pe modalităţi sonore de exprimare.
Astfel de construcţii sînt frecvente în sfera cimiliturilor româneşti. Cuvintele goale de înţeles predomină, dar ele sînt urmate de regulă de cuvinte-cheie. Cei care urmează să „ghicească", s-ar găsi în imposibilitate dacă ar face abstracţie de acest lucru.
§ 32.2.1. Multe din acestea au formă perifrastică; ^obiecte, fiinţe sînt circumscrise amplu, modalitate fără de care înţelesul ar fi greu de sesizat, ca în următoarea cimilitură: Titinşca. -— /rişca / sare pe £înţoi — Sînţoi / dar ^înţoi — Mnţoi / nu poate sări pe titirişca —frişca (Ibid., ll'M). După asemenea model sînt formulate şi alte cimilituri. Dezlegarea lor devine posibilă numai datorită modelului mai uşor de imaginat şi ţinut minte: Mic— pestric / se suie pe moc—mondoc, dar...; sau: Angheluşca—menghe-

luşca / sade călare pe «ngheloi—raengheloi, dar... {Ibid., 2244— 2245). Pentru a exprima aceleaşi fiinţe, „coţofana şi porcul", se mai întîlnesc şi alte expresii fără sens, golite de înţeles, ca: Şo-tînga—motînga / duce pe şotîngoi—motîngoi, dar...; sau: Meaşca— /leaşca / se suie pe Meşcoi—/leşcoi, dar...; ori: fanta—manta. / sade pe fânţoi—fcănţoi (Ibid., 2246—2248).
§ 32.3. După acelaşi model sînt construite cimilituri în care un rol principal îl au cuvintele—valiză, (cf. supra § 8.3), adică acelea care implică în rădăcina lor formulări stranii, ca de exemplu: Două lemne j odolemne; sau: şodolemne, odobele, hoărobete, cotoleje etc. (Ibid., 318—322).
§ 32.4. O altă modalitate, tot de natură lexicală, prin care se introduce întrebarea enigmatică este a cuvîntului întrebuinţat la forme flexionare diferite. Procedeul este întîlnit şi în balade (cf. supra § 13.5) sau colinde (cf. supra § 13.5.1) şi se concretizează în cimilituri în felul următor: rujă—rufoasă / sade cu boieri la masă = „varza" (Gorovei, 677); sau: gînj—gînjuit, / şarpe potcovit = „ferăstrăul" (Mohanu, 209); sau: pe sub rîpile—rîpite, / ciute negre mohorîte = „cuptorul" (Ibid., 541); sau: var—văruit, / zid—zidit, fără. uşi, jără ferestre = „oul" (Ibid., 247); sau: luciu— luceşte, / luciu—străluceşte / la gard împleteşte — „acul" (Ibid., 881).
Exemplele ar putea fi înmulţite, dar toate n-ar demonstra altceva decît că formula iniţială întruchipată în modul arătat şi pe care retorica antică o identifică sub numele de poliptoton şi parigmencn, creează o expunere armonioasă prin derivarea unei forme verbale, adjectivale sau substantivale. Modalitatea, la în-demîna colportorilor, constituie o tehnică tipică genului, am putea spune că este un model morfologic. De asemenea forma fluentă a cimiliturii aduce după sine un trop care ascunde o parte din întreg, culoare etc. Este o sinecdocă (cf. supra § 24).
întîlnite frecvent sub formă nominală sau adjectivală, astfel de stereotipii iau şi calea verbelor, creînd o mai mare mişcare, ca de exemplu: huhurezul huhurează / peste munţi înalţi nechează / şi nimene nu cutează = „tunetul" (Ibid., 2575); sau: o altă cimilitură mai complexă, fundată pe trei termeni: a) picuruşul picură = „ghinda"; b) trepăduşul treapădă = „porcul"; c) gîdea-ăl mare / şade-n cale ş-ar mînca carne moale ~ „lupul" (Ibid., 2486). Construcţia lingvistică implică, din cîte se observă, şi un proces metonimic, adică al indicării cauzei prin efect.

DISCURSUL FONO-STILISTIC
§ 33. Un larg cîmp al mijloacelor de exprimare tipice poeziei enigmistice îl formează sonorităţile imitative. Acestea orientează spiritul celor chemaţi să ghicească tocmai prin învelişul lor auditiv. Dar procedeul devine de data aceasta mai complex, prin adăugarea de cuvinte-semnal goale, de sensuri figurative (metaforice, metonimice etc). Astfel că asemenea cimilituri încîntă auzul prin forma lor armonioasă, stîrnesc, de cele mai multe ori, hazul prin jocul de cuvinte. Dar ele, prin înţelesul ascuns, încreţesc şi frunţile, „cheia" răspunsului fiind greu de găsit.
§ 33.1. Formele flexionare semnalate mai sus sînt însoţite de o sonoritate agreabilă impusă de o vocală, de isofonii, ca de exemplu: ocolica—ocolea, j ocolii ţara cu ea j şi-o pusei mai aco-lea = „mătura" (Ibid., 354).
Mai ilustrative pentru ceea ce înseamnă discurs fono-stilistic sînt cimiliturile-onomatopei. Figura sonoră, redusă la un cuvînt ori sintagmă-cheie, sugerează acţiune, gest, faptă, prin însăşi conformaţia lingvistică. Astfel: toată ziua, cioca-cioca, / vine sară, boca-boca = „toporul" (Ibid., 200). Alteori interjecţia onomatopeică exprimă zgomotul, sunetul, mişcarea, făcute de unealtă: iţa-iţa prin păiş, / fiţa-fiţa prin costiş = „coasa" (Ibid., 1504); sau pentru aceeaşi: fîş-fiş prin păiş, j paci-paci prin copaci (Ibid., 1516). Sînt şi exemple de cuvinte ce imită mişcarea obiectului, desemnînd totodată funcţia lui. Astfel, pentru „uşă", se propune următoarea formulare: hîţa la deal, j hîţa la vale, / hîţa spre vreme de

sară; ori: huha-« sus j şi huha-w jos, j sara-i mai chef os; ca şi: tilic afară, j tilic în casă / titilic cine mă lasă (Ibid., 271, 273^ 274).
§ 33.2. Colportorii poeziei enigmistice propun spre dezlegare un mare număr de întrebări a căror cheie rezultă din cuvinte „goale", cuvinte „semnal" asemănătoare parţial cu rădăcina şi care, în permanenţă, creează, prin rostire, eufonie, armonie sonoră. Sistemul semantic este întrebuinţat în întreaga literatură folclorică (balade, colinde şi mai cu seamă în jocurile de copii). Retorica antică desemnează astfel de proces prin termenul de paranomazie. Astfel: păsăinie—ruie / pe copaci se suie = „fasolea" (Ibid., 1263) sau: titirez—rez / calcă pe retez; sau: găinuşă—ciuşă / cu minciu-nele-n guşă; tele—telerei, / opin—opintei = „cîntarul" (balanţa) (Ibid., 1737—1765); sau: cwm'leagă—leagă, / limba ţi se leagă =
145
„ardeiul"; (Gorovei, 1408) sau: cinga, Iinga-linga, / legaţi-s-ar
limba (Mohanu, 763).
Din cîte se observă, armoniile sonore fac plăcută exprimarea. Fluenţa lor, prin cuvintele asemănătoare scornite de colportori, creează relaţii semantice particulare. Enunţul enigmatic, cum este cel de mai sus, stabileşte un efect datorită numai anumitor cauze. Se poate spune că avem de-a face cu o paranomazie-meto-nimică. în acelaşi sens, mai cităm şi alte exemple: scînteioaxă— ioară / pe om îl omoară. = „fulgerul" (Ibid., 2568); ori: titiană— iană / strigă noafitea în poiană = „cucuvaia" (Gorovei, 595); ori: lătătuşcă—ruşcă, / de bagi deştiul te muşcă = „pieptenii de lină" (Mohanu, 791).
§33.3. Semnalam în paragraful de mai sus un soi de paro-nimii derivate din cuvîntul rădăcină, fără ca ele să aibă vreo semnificaţie; cuvintele sînt golite de conţinut, ele fiind create ad-hoc, în scop eufonic. Din aceeaşi sferă face parte o altă serie tot aşa de bogată în cuvinte, de data aceasta cu înţelesuri diferite, foarte apropiate prin învelişul sonor. Retorica desemnează asemenea formaţii prin termenul de homeoteleuton întîlnit şi în alte categorii folclorice, cu funcţii stilistice distincte, în cimilitură favori-zează jocul agreabil al unor expresii ce conduc către anumite înţelesuri. Prin ele dezlegarea devine mai facilă. Astfel: cmturuş, Ăuturuş / sade într-un picioruş; sau: ulcioruş, Sulcioruş / şede într-un picioruş; ori căldăruţă, burducuţă / şede-n sus în picioruţă; de asemenea: holrocol, firin ocol / gîscă albă-ntr-un fiidor = „varza" (Mohanu, 1241, 1242, 1244, 1236).
Mai cităm şi alte exemple: cimilică, mititică, / nici de Vodă nu-i e frică = „scînteia" (Ibid., 430); cuturuşă / după uşă = „mătura" (Ibid., 355); cmtcă, butcă, / la vîrf măciucă = „macul" (Ibid., 1181); tartei, burtel, / buză de viţel = „turta" (Ibid., 709). Şi asemenea configuraţii poetice iau, uneori, dezvoltare mai complexă, perifrastică şi anecdotică, ca de exemplu: mă dusei în pădurice j şi tăiei o scîndurice / la capăt cu un cucui j şi la mijloc măcui—niâ-cui = „vioara" (Ibid., 2113).
§ 33.4. Din expunerea de mai sus, reţinem ca foarte important învelişul eufonic al limbii în formarea de cimilituri. De la isofonii şi onomatopei ştiute şi frecvente, spiritul colectiv antrenat în jocul „de-a ghicitelea" creează serii fonice mai dificile, cum sînt cele semnalate mai sus, sub forma paronimiilor. Dar atît ar fi prea puţin. Poezia enigmistică solicitînd răspunsuri, deci voind
146
să fie cît mai meşteşugită, ca să dea cît mai multe căi de dezlegare, cointeresează în enunţul lingvistic cuvinte-semnal, polisemii sugestive etc.
DISCURSUL TROPOLOGIC
§ 34.0. Cînd Nietzsche definea omul ca pe un „animal metaforic", va fi avut, poate, în minte jocul „de-a ghicitelea", practicat de copii, ca şi de oamenii maturi (în şezători). Căci numai în asemenea sferă de activitate spirituală formularea găseşte o perfectă acoperire. _Nici în lirică sau epiră şi fn mVi aJf- gpn fjp fnlrlnrjr fie al litpraJ22IJi^IIIJSSiJI!l!ltJIIIfJ-iJQpi1nr. ^p Hifpritp. nnanţp, nn-şi gaseşţe~o mai frecventă—şL-sisi£ma.tică„fQlQ5ix.e ca în cimilitură. Aceasta se explică tocmai prin rostul pe care cimilitura îl are în mijlocul grupărilor sociale.
Semnalam mai sus cum învelişul sonor al multor cimilituri, intrînd în combinaţii sintactic diferite, exprimă eliptic ori figurativ, sub formă de întrebări meşteşugite, idei despre universul fizic ori moral al omului.
§ 34.1. începem derularea întregii game cu cea mai elementară, dar de bază, formă: cu comparaţia. Spre deosebire de lirică (cf. infra. § 55), în poezia enigmatică, comparaţia este de natură obiectivă. Cei ce propun cimilitura caută, îndeobşte, să exprime noţiuni abstracte în modul cel mai concret, mai viu, prin stabilirea unor corelaţii, cu ajutorul comparaţiilor propriu-zise. Despre „cer" este formulată o întrebare ca următoarea: Ce-i mai lung decît drumurile I şi ai lat decît mările, / mai frumos decît florile,/ mai urît decît babele, j mai drag decît icoanele \ şi mai rău decît tunurile, j mai luminos decît luminările / şi mai întunecos decît pivniţele? (Mohanu, 2678). Expunerea devine eliptică, cu multe subînţelesuri, iar cimilitura evoluează către un amplu tablou cu cheie. Procedeul a fost cunoscut şi de retorii antici, desemnîndu-1 prin termenul de ipotipoză. în esenţa ei însă, cimilitura se fundează pe procedeul comparaţiei în termenii ei proprii.
§ 34.2. O variaţie a acestei modalităţi de exprimare o constituie comparaţia metaforică, dacă se poate

spune; cel de-al doilea termen este formulat printr-un nume, în esenţă o metaforă, ca de exemplu: Ce e lungă cît o drugă/ şi groasă cît o ceapă / şi nechează ca o iapa = „coţofana" (Ibid., 2235). în cazul de faţă procesul asociativ reprezintă un stadiu mai avansat, fiinţa fiind
147
asimilată în calităţi şi dimensiuni cu alte fiinţe sau lucruri din lumea înconjurătoare; devenind mai accesibilă înţelegerii, enigma marchează un pas către metaforă. Şi încă un exemplu: Ce-i mai mic ca şi-un fir de mac / şi sare-n sus ca un ţap ? = „purecele" (Ibid., 2356).
_. § 34.3. Cimiliturile metaforice sînt cele mai numeroase şjîn f acelaşi timp^ceîe mai~frumoaşe_creaţii ale genului, adevărate" \ Ibijuţeni fin lucrate de spintul maselor. Sînt comparaţii „prescur-) tate", cum se defineşte tropul, am zice mai degrabă figuri ascunse,. ¥ cu subînţeles, foarte 'condensate în formularea lor|Descrierea amplă, \ de mai sus, despre „cer", este exprimată metaforic astfel: qyt^ \un ceaun umflat I peste lume aruncat j(Ibid., 2676). Din cîte se observă, procedeul de data aceasta nu mai are nimic cu „comparaţia" mai sus citată, şi nici cu definiţia clasică a metaforei. Ea implică un spor mărit de semnificaţii printr-o unitate densă a termenilor aduşi să se confrunte. Puşi în paralelă, termenii comparaţi implică un proces intelectual mărit, analitic, deosebit de al metaforei.
§34.3.1. Metaforă cu un singur termen. Distincţia pe care încercam s-o tăcem"TTîsi-sus rezultă mai bine din circumscrierea mecanismului poetic intern, în virtutea căruia cimilitura funcţionează perfect. în nici un alt domeniu de activitate a spiritului nu se poate vedea acest proces mai bine ca în cimilitură. Metafora cu un singur termen, ca în exemplul Hat, o fntirnim ori de cîte qH feste vorba să fie propusă o întrebare ce vizează un obiect sau o_ fiinţă" "cu un singur aspect fizic aflaTlirTumea îricoSîurătoăreŢi care formează, dealtminteri, obiectul cimilitului. Despre „ochi" sepropjme_o... cimilitură formula ţă_ astfel: £?w_jloL hiilgăi=aşLji&. auzdJMtâloJijMj^JJt^^ Multele varieri periferice (cf. ~TbtT~ 25=30J~^o1îitTtuite în jurul acestui aspect fizic al feţii omului lasă să se întrevadă mai bine ceea ce înseamnă metaforă,'o modalitate figurativă atît de proprie poeziei enigmis-tice orale. Metafora subliniată mai sus evoluează către alte întruchipări, ca: doi cerceluşi, doi luceferei, două lumini, două mere etc. Aşadar procesul asociativ este orientat către forma obiectelor şi aspectul fiinţelor dublat de funcţiune. Accentul cade deseori pe cel din urmă aspect. Aşa se face că pot fi formulate cimilituri ca următoarele: am doi berbecei, / acum sînt în curte, j acum sînt în munte; sau: am doi junei / cît lumea de lungi; sau: am două ferestre, / dimineaţa, se deschid / şi seara se închid = „ochii", care numai cu fiinţe ca: „berbeci", „junei" ori „turturele" nu pot fi
148
comparaţi. Dar rostul lor pentru viaţă, subînţelegîndu-se în formulări de mai sus verbul „a vedea", duce la o dezlegare a acestora, exprimată enigmatic prin „acum", „lungi", „dimineaţa", „seara". Fără să facă abstracţie de comparaţie, metafora, cum rezultă din exemplele date, este ceva mai mult. Putem spune că în cazul de faţă avem metafore metonimice. Este ca o pilulă figurativă concentrată, cu un mecanism interior foarte complex. Acest lucru se poate vedea şi mâi bine analizînd metafore cu doi sau mai mulţi termeni.
§ 34.3.2. Metafora cu doi termeni constituie un ansamblu figurativ ce implică, sub forma scurtului enunţ enigmatic, doi termeni.ce urmează a.fi dezlegaţi. Astfel este cimilitura exprimată sub forma unui izovocalism: am o rochie mirie I plină de posderie. Primul termen subliniat = „cerul" de culoare albastră („mirie"); al doilea = „mulţimea stelelor" („pozderie") (Gorovei, 343).
O infinită gamă de posibilităţi metaforice, aproape toate din aceeaşi zonă, oferă: a) „forma gurii" şi b) „dinţii" de culoare albă, de os etc.:

a) am o coşeriţă (coşerel)
a) am un oboraş
a) am un coteţ
a) am un şir de oase
b) plină de oiţă
b) plin cu iepuraşi
b) plin cu lopeţi
b) înşirate la fereastră.
[Mchanu, 61 — 72)
Că metaforele create urmează să acopere exact o realitate fizică, se observă mai bine cînd acelaşi obiectiv vizat prin întrebări — „dinţii", este dublat de al doilea termen care se schimbă, cînd „buzele", cînd „limba":
a) săcuşori albi -> b) sub straşini roşii = „buzele" sau :
b) jos masă, sus masă -> a) la mijloc fasole-aleasă.
(Ibid., 74, 77)

Pentru cel de-al doilea element, se recurge la metafora adjectiv substantivizat: a) albişorii treieră, adică „dinţii" > b) ro-şioara mătură = „limba" {Ibid., 78) sau: a) Bălan treiră >b) Roşa-ntoarce (Ibid., 79).
Se poate spune că există un model constant şi bine fixat al cimiliturii metaforă cu doi termeni, constituit ca mai sus. Mai cităm şi alte exemple, tot pentru aspecte ale feţii omului: două jumătăţi de blid > într-o margine de crîng = „urechile şi părul de pe cap" (Ibid., 23); sub o muche de deal > două cozi de cal = „nasul cu musteţile" (Ibid., 103).
143

§ 34.3.3. Metafora cu trei sau mai mulţi termeni este o poemă sugestivă, care transpune pe plan figurativ realităţi din lumea înconjurătoare. Deoarece este o descriere mai amplă, asemenea cimilitură apare expusă sub formă de ipotipoză, o înşiruire de cuvinte orînduite paratactic. Iar imaginea complexă, exprimată eliptic, în anadiploză, capătă vivacitate şi culoare. De exemplu, o cimilitură tot despre „cer", „atmosferă" şi „pămînt", de data aceasta însă avînd trei termeni implicaţi: în vîrî înflorit, / la mijloc uscat, / la rădăcină verde (Ibid., 339). Mai sugestiv apare însă tabloul următor (care vizează aceleaşi răspunsuri):
(l)
Am un poloboc = „pămîntul"
(2) peste polobocjvai prosop = „cerul"
(3) peste prosop/măzăiele = „stele"
(4)
printre măzărelejdouă. talgerele = „soarele şi luna" ce s-asemănă-ntre ele {Ibid., 2769.)
Din cîte se observă, evocarea unor realităţi prin metafore pline de înţeles nu are drept scop să sensibilizeze materia — cum se întîmplă în sfera liricii — ci, doar, să sugereze spiritului încotro şi în ce sens să activeze, pentru a putea dezlega cimilitura propusă. Pentru acest fapt aducerea mai aproape a unor noţiuni abstracte şi „anemice", cum spune Blaga, plasticizarea lor prin alte concepte mai apropiate de realitatea şi mentalitatea maselor, devine un comandament suprem. Mecanismul semnalat mai sus poate fi intuit în aceeaşi măsură şi prin traducerea plastică a altei noţiuni abstracte, cum este aceea despre „trupul omului"; expunerea urmează aceleaşi reguli: metafora aşezată în anadiploză, care evoluează către un tablou foarte viu
(l)
Am două scăunele peste scăunele —
(2) un polobocel,
pe polobocel —
= „picioarele"
= „trunchiul"
150
(3)
un bostanei, — = = „capul
pe bostanei
(4)
pădure, = = „părul"
prin pădure —
(5)
umblă lupii = = „păduchii"
(rîmă porcii etc.)
(Ibid., 6.)

Şi „capul" este descris în aceeaşi manieră plurimetaforică:

(l)
am o pădurice, = „capul cu părul"
Ungă pădurice —
(2)
două poienice, = „sprîncenele"
lingă poienice —
(3)
două luminice, = „ochii"
Ungă luminice —
(4)
ţarcă spurcăcioasă, = „gura"

lingă ţarcă spurcăcioasă
(5)
moară pietroasă, = „dinţii"
Ungă moară pietroasă
(6)
ţap ţaparig = „bărbia"
{Ibid. 15.)

Ca tip de discurs, cimiliturile de mai sus evoluează către perifrază multimetaforică, ce constituie o adevărată poemă. Termeni din domenii atît de diverse şi chiar opuse sînt aduşi la acelaşi numitor comun, la un sens al unei singure noţiuni („de trunchi", „cap"), prin prisma căreia se săvîrşeşte o supunere a tuturora. Tudor Vianu vorbeşte de metafora — sau şirul de metafore — unificatoare: „... Dincolo de deosebirile dintre lucruri, sesizăm unitatea lor mai profundă", „un adevărat instrument de cunoaştere..." {Problemele metaforei, p. 78). Este tocmai procesul pe care-1 recunoaştem în exemplificările de mai sus.

151

§ 34.4. Metafore tocite. De o prea lungă folosire, circulînd prea des, unele metafore, întîlnite în poezia enigmistică, devin prea cunoscute. Jocul, din această pricină, funcţionează defectuos. Astfel, ca o cimilitură despre „curcubeu":

şerveţel vărgat, peste mare aruncat (Mohanu, 2583)

arhicunoscută, să fie acceptată ca instrument de acţionare, se încearcă o reînnoire. Termenul de comparaţie devine „lanţ înfocat", „şerpe vărgat, „brîu vărgat" etc. (cf. Ibid., 2579—2590). în această tendinţă, de multe ori se ajunge la realizarea unor metafore inedite, surprinzător de frumoase, ca de exemplu:

Boltmc în genune trosc peste pădure. (Ibid., 2581)

CIMILITURI SINECDOCICE

§ 35.0. Arătam mai sus (cf. supra § 24.1) caracterul mai complex al sinecdocii. Fenomenul nu se poate observa mai bine, nicăieri în alt gen literar, ca în cimilituri. Cele cîteva exemple, la care ne vom referi, vor ilustra cum această figură de vorbire implică, în esenţa ei, un proces dublu al comparaţiei şi un efort intelectual multilateral, spre a-i dezlega conţinutul enigmatic. Despre „oi şi lup" avem următoarea cimilitură, cu doi termeni:

a) ţinghi-linghi/o ia pe vale = „oile" (cu clopot la gît);
b) şoldu-boldu/iî iese-n cale = „lupul"
(Gorovei, Cimilituri, 1086).

Primul termen, format dintr-o locuţiune verbală onomatopeică, desemnează efectul sunetului clopotelor de la gîtul oilor; al doileaj tot o locuţiune, de data aceasta substantivală, exprimă poziţia lupului; cinchit în şolduri şi boldindu-şi ochii după oi. Dacă prima locuţiune are o uşoară trăsătură metonimică, a doua este o evidentă sinecdocă. Procesul de comparaţie există, dar ca unul mai adînc, care subsistă în însăşi esenţa formulării. N-am putea spune că este cu totul străin de comparaţia metaforică. Doar că în cazul sinecdocăi procesul este mai intelectualizat.

152

§ 35.1. Multe din cimiliturile sinecdocice sînt întrebări cu caracter particular, ce exprimă „partea" pentru „întreg" sau invers. Astfel:

ce-i rotund şi fără fund/şz de vin îi pare bine = „cercul"
(Mohanu, 672)
sau:
sau:
cuibul berzii, în mijlocul bălţii; = „buricul"
alună pe tobă
{im., H3-H7)

în cazul acestor exemple apare mai evident caracterul meta-Joric-sinecdocic al cimiliturilor.

§ 35.2. Şi în cazul acestei figuri plastice se poate vorbi de serii sinecdocice. De exemplu:

jos subţire = „tulpina mărului" I
sms stufos = „coroana mărului" Şi mai multe mărunţele — „merele" frumuşele jroşiele şi mai multe gălbinele {Gorovei, 1144).

Dacă în exemplul dat mai sus, părţile întregului aparţin aceleiaşi zone şi, deci, cimilitura ridică stări psihice logice, altceva se produce cu o formulare enumera tiv-anadiplozică:

pe pămînt — lemn, pe lemn — apă, pe apă — piatră, pe piatră — fier, pe fier — carne = „tocila".
{Mohanu, 228)

Cimilitura devine bizară în enunţarea ei, dificilă de dezlegat. Părţile astfel corelate constituie, în întregul lor, o expunere logică, făcută după cele mai fireşti reguli ale stilului sinecdocii: para-tactic,

anadiplozic şi ipotipozic. Adică noţiunile, eliptice, sînt alăturate prin încrucişare, de aşa manieră, încît se obţine imaginea vie a obiectului descris.
153
§35.3. Şi în exemplul de mai sus (vom mai oferi şi altele), se poate vorbi de sinecdocă unificatoare. Multele părţi care constituie imaginea generală sînt construite pe un ax, care le unifică, oferind celor adunaţi o sintagmă figurativă plină de sugestii:
lată — patelată, = „vatra" peste lată — îmbujorată, = „focul" peste îmbujorată — crăcănată = „pirostriile" peste crăcănată — măciucă, = „ceaunul" peste măciucă — limpezeală = „apă" peste limpezeală — gălbeneală = „mălai" peste gălbeneală — hurduleţ = „făcăleţul". {Ibid., 534; cf. 535-542)

:
Ideea de unificare rezidă în juncţia subînţeleasă, pe care cei ce dezleagă trebuie s-o aibă viu în minte. în exemplul de mai sus, materialul plastic joacă rol important. în îmbinările următoare, spiritul trebuie orientat în cu totul altă direcţie, a originii şi naturii lucrurilor şi a folosirii lor într-un întreg. Astfel ce poate fi mai absurd decît următoarea combinare:
mireasa-n pădure, = „iasca" ginerele-n Ţarigrad, = „fitilul" nuna la gîrlă = „cremenea". {Ibid., 423)
Cimilitura are şi o variantă, întrucîtva diferită, dar exprimînd acelaşi conţinut:
viţelu-n tîrg = „amnarul" vaca la munte = „iasca" şiştaru-n prund =__ „cremenea" laptele se duce-n vînt = „scînteia". (Ibid., 429)
Nici una din părţile indicate nu are ceva cu obiectul, decît dacă se ţine seama de funcţie şi de o corelare a tuturor acestora. Imaginea intră în sfera calamburului sau a cimiliturii care vrea să păcălească.
§ 35.4. Astfel de jocuri de limbaj sînt frecvente în poezia enigmistică. Uneori fundate pe polisemantism sau omonimie, cimiliturile iau o formă ca următoarea: Sînt prin ape de aflat = „broasca", dar trăiesc şi pe uscat = „broasca ţestoasă", de mă
154
cauţi însă bine j sînt în casă şi la tine = „broasca de la uşă". Din aceeaşi sferă, a cimiliturii-calambur, face parte şi următoarea, tot despre „broască": Nu-i pasăre, dar pe copaci sade / nu-i vacă, dar paşte iarbă verde j nu-i peşte, dar în baltă înoată, j nu-i lăutar, dar cifită noaptea toată (Ibid., 2321). Astfel de cimilituri se remarcă şi printr-o sintaxă fundată pe antiteză.
Prima este o sinecdocă particularizantă, cunoscută şi sub numele de antanaclază. Cea de a doua, plecînd de la aceeaşi tendinţă, evoluează către forma expunerii anecdotice (cf. infra. §38.1).
METONIMII
§ 36.0. Un mare număr de cimilituri sînt l f f
§
Enunţul, simplu ori perifrastic, funcţionează în virtutea altui mecanism interior decît cel sinecdocic, dar tipic şi acesta poeziei enigmistice. Cei ce propun spre dezlegare întrebările cu cheie vizează prin aducere asociativa la acelaşi plan fiinţe, lucruri, aspecte ale_Jumii înconjurătoare. Acestea însă se fundează nu pe comparaţie, cum am văzut în cazul metaforei, sinecdocăi, ci pe alăturarea unor sensuri ce se stabilesc de la cauză la efect. O cimilitură despre „lup" devine lămuritoare pentru distincţia ce dorim să tăcem > astfel: noaptea ocfew_ii__sjerlp.ştp, / şi cînd urlă te^ngrozăşte jTSIonanuT 2162W sau o ^?, rlpgprp „păi^j^n"; miti- _ iel^jnneţel, I ţese fryiflug^ (ThîA 2365). în cazul de faţă, cu toate
i") i f
) ţ
că epitetele („mititel", „vinetei") exprimă însuşirile fiinţei, accentul cade pe acţiunea indicată de verb, drept efect al cauzei. Mai ilustrativă, parcă, pentru ceea ce înseamnă cimilitură metonimică este formularea următoare: dacă iei din ea se măreşte, / dacă pui se miceşte = „groapa" (Ibid., 2510).
§ 36.1. Sînt şi metonimii metaforice. în cazul de faţă se observă că efectul produs de cauză este exprimat prin imaginea condensată a comparaţiei, de exemplu: în fn.ijlnr.ul saţului, ragp un viţel de aur = „clopotul" (Ibid., 1938; o variantă la aceeaşi cimilitură exprimată în acelaşi sens: am un juncan frumos şi gras, / de coadă cînd îl smînceşte / tot satul clocoteşte (Ibid., 1938).
Remarcăm că procesul de formare a întrebărilor şi dezlegarea lor devine mai complex; în această activitate trebuie să se ţină seamă de asociere, deci de comparaţia metaforică, unită cu efectul acesteia, de o asociere prin contiguitate — metonimia.
155
§ 36.2. Serii metonimice. Ca şi în cazul celorlalţi tropi semnalaţi mai sus, propunătorii de cimilituri metonimice creează serii de asemenea tropi, ca să ridice greutăţi în calea celor ce vor să le dezlege. Dăm drept exemplu pe cea despre „ploaie": chi-căţică-mărunţică j înverzeşte şi-nnegreşte / şi prieşte şi beleşte (Ibid., 2560). Formularea este întruchipată mai întîi sub formă metaforică sinecdocică, ca sensul

ei metonimic să fie dedus din efectul acţiunilor; căci ploaia este cea care înviorează cîmpul („înver-zeşte"), dar îl şi „înnegreşte" cînd devine calamitate („ploaie cu grindină"); ultimele două versuri nu fac altceva decît să reia ideea prin sinonime. Expunerea unor asemenea tipuri de cimilituri se face, din cîte se observă, sub forma perijrazei anecdotice (ci. intra. §39).

CIMILITURI - PERSONIFICĂRI

§ 37.0. Menţionam mai înainte tendinţa creatorilor populari către antropocentrism. Nicăieri nu se poate observa această înclinare mai bine ca în cimilituri. Dorinţa de a însufleţi lumea amorfă, fizică, înconjurătoare, devine frecventă în vorbirea comună şi procedeu principal în exprimarea poeziei enigmistice. Se poate vorbi de personijicări, ca imagini create dintr-o lucidă conştiinţă artistică a maselor? Greu de spus. Mai degrabă procesul acesta atît de frecvent decurge dintr-o elementară practică de a face asocieri sau analogii aniniistice, de a traduce la mod concret unele noţiuni abstracte. în această operaţie mintală nu trebuie văzut o căutare expresă. Ar fi şi greu de înţeles, ţinînd seama că cimilitura este, poate, cea mai spontană creaţie orală. Chiar cînd tradiţia îşi spune apăsat cuvîntul, debitarea cimiliturii în cercul de ascultători se face sub impulsul întrebării imediate şi a răspunsului dat şi el în cel mai scurt timp.

§ 37.1. Sînt aşa-zisele cimilituri-personificări fundate pe analogii animistice, ea de exemplu: am zece copilaşi / cu cîte-o jumătate de căciulă în cap = „degetele" (Mohanu, 122) sau: ciută mohorîtă, umblă şovăită ori: am un mîţ jără ochi, fără picioare; = „fumul" (Ibid., 465r-466),

§ 37.2. Tot atît de numeroase sînt şi cimiliturile care încorporează în forme concrete, vii, „personifică" noţiunile abstracte. Astfel, pentru „ghid" s-a găsit echivalentul următor: păsărică minunată / ocoleşte lumea toata = „ghidul" (Ibid., 139); sau: ce e

156

mai mult în Mici? = „vorba" (Ibid., 148); sau: juge fără picioare = = „timpul" {Ibid., 172).

§ 37.3. Şi asemenea formulări enigmistice îmbracă forme fluente, plăcute prin armonia ce creează, fundate pe omonimii: ce~i mai dulce decît dulce / şi pe talger nu se duce = „somnul" (Ibid., 149). Un alt exemplu mai complex din acest punct de vedere: cămruie-ruie / peste umeri suie, / peste umeri pleacă,/ ttmerii s-apleacă = „bătrîneţea" (Ibid., 177).

§ 37.4. Analogiile animistice sînt de multe ori transpuse prin nume proprii, însoţite de cuvinte-semnal, sugestive pentru noţiunea respectivă. Astfel: Toderel din firicel / sus se suie / din căţuie = „fumul" {Ibid., 467); sau: Moş Stan lungul / măsoară crîngul = „fumul" (Ibid., 469).

CIMILITURI-PLURIFIGURATIVE

§ 38.0. Am văzut că din nevoia de a ridica impedimente în dezlegarea întrebărilor cu cheie, care trebuie să fie cît mai dificile, colportorii propun cimilituri plurimetaforice, plurimetonimice ori plurisinecdocice. Sînt aşa-numitele serii, care răspund unor funcţiuni mai bogate în sensuri. Alteori, ca să distragă atenţia şi s-o inducă pe căi cît mai dificile şi laterale, aceiaşi colportori propun cimilituri metaforico-metonimice, cade exemplu: lemn ţine balta şi balta ţine lemn (Mohanu, 670). Formularea, absurdă numai în aparenţă, vrea să solicite răspunsul: „butoiul cu vin", expri-mîndu-se o parte a materiei sau conţinutul în locul obiectului {al vasului). Aşa se întîmplă şi cu cimilitura despre „circiumă": aşchia bradului / ţiitoarea satului (Ibid., 1976).

Asemenea tendinţă îmbracă forme dintre cele mai variate, propunătorii oferind spre ghicit nu numai „efect" pentru „cauză", ci şi „parte" pentru „întreg", „poziţie",);formă"; şi în toate e implicat procesul metaforic, de exprimare asociativă condensată, străbătută de o unitate a semnificaţiilor. Astfel, o cimilitură despre „lulea" este exprimată sub forma discursului armonios creat de paranomaza metaforică, combinată cu semnificaţii metonimice: găinuşă—ciuşă / strînge-n nas cenuşă (Ibid., 1980). Acelaşi obiect primeşte o formă mai complexă, expusă perifrastic-anec-dotic, întrunind în descrierea făcută ideea de metaforă, sinecdocă şi metonimie: Am o găinuşă/ cu trupul de pămînt, j cu inima de jrunză, j cu coada de lemn uscat (Ibid., 1985).

157

§38.1. O formulare, complexă şi aceasta, care întruneşte, pe lîngă elementele plastice semnalate ca mai sus, şi elemente de sintaxă poetică, este următoarea cimilitură: Pe pîrîul lui Cioatcă-Boatcă / este o vulpe hîrcă moartă, / dă din coadă hîr-pocăr, / vulpe albastră în păr (Ibid., 206). Cimilitura devine stranie şi. absurdă în felul ei. O analiză a părţilor componente duce la o explicare şi o indicare a mecanismului în virtutea căruia funcţionează. Prin construcţia morfologică substantivizată propriu: „Cioatcă-Boatcă" se sugerează mulţimea de buşteni adunaţi „ciotcă", spre a fi tăiaţi cu „joagărul", aici exprimat metaforic-metonimic: „vulpe" (forma ferestrăumi de mînă) neînsufleţită, „hîrcă moartă". Procesul asociativ e de natura celui întîlnit în exemplele de mai sus. Dar redusă numai la atîta, imaginea instrumentului ar fi fost incompletă. De aceea colportorii descriu mai departe obiectul, adăugind funcţia acestuia, indicînd „efectul" prin expresia „dă din coadă hîr-pocăr". Ultima construcţie morfologică este o locuţiune interj ecţională onomatopeică ce vrea să sugereze — prin imitaţie — zgomotul acţiunii făcute de joagărul de mînă. Dar şi expresia „dă din coadă" întruchipează un poli-

semantism, prin care se încearcă o corelaţie între „coada" instrumentului şi „coada" vulpii. Procedeul e frecvent în cimilituri şi l-am identificat mai sus sub numele de antanaclază (cf. supra § 7.4). Acesta este identificat şi în următoarea formulare, căci. sub cuvîntul de „păr" înţelegem nu numai culoarea pe care a are vulpea ci şi instrumentul, prin „păr" mai înţelegîndu-se „lama" ferăstrăului.
Din cîte se observă, procesul intelectual solicitat de multe cimilituri este unul dintre cele mai grele. Dar de aceea jocul astfel condus face mare plăcere, dezlegarea producînd satisfacţii tocmai prin nişte întrebări şi răspunsuri la care nu se aşteaptă nimeni.
CIMILITURI ANECDOTICE
§ 39.0. De-a lungul celor expuse mai sus, am întîlnit deseori formulări perifrastice. Mulţimea de figuri de stil sau de vorbire, de elemente fonostilistice creează o poezie exprimată sub forma unor scurte poeme narative. Expunerea ia turnura frazei perifrastice (cf. supta §34.1. 3) sau antitetice (cf. supra §35. 4). Mai reproducem pentru situaţia primă cimilitura despre „porc":
158
Unu ară, / doi se miară, / patru-mjţing / şi-un coţof ling (Mohanu, 1111).
Scurta naraţiune, fundată pe efectul acţiunilor, o aşază în şirul cimiliturilor metonimice. Şi o alta cu structură sinec-docică, expusă antitetic: E lungă — nu-i furcă / e neagră — nu-i ţigancă / e albă — nu-i doamnă = „coţofana" (ţarcă) (Gorovei, 552).
TIP-VARIANTĂ
§ 40.0. G. Pascu, în studiul său valoros Despre cimilituri, defineşte „tipul" ca o cimilitură ce „poate fi nouă în întregime", •deoarece exprimă: „...un lucru care numai fusese cimilit pînă la el". „Varianta" ar fi o cimilitură care poate fi nouă, deci una care se cunoaşte, dar schimbă numai forma limbistică de „exprimare" (II, p. 63). Astfel precizate, cele două concepte, cu care operăm nu numai în cazul poeziei enigmistice, dar şi al altor categorii folclorice, devin inoperante.
Pentru noi nu conţinutul are rol principal în definirea fie a „tipului", fie a „variantei", căci acesta, vechi sau nou, se supune unui model. Iar prin ideea de model ajungem mai bine la delimitarea celor două concepte, foarte importante pentru limbajul folcloristului.
Luăm drept exemplu pentru „tip", după autorul citat, cimilitura despre „calea ferată", ca avînd conţinut nou: de la noi/ pînă la voi / două funii de tei (Mohanu, 1847). Pentru noi aceasta e o „variantă" la un tip mai vechi de cimilitură-sinecdocică cunoscută: de la noi şi pîn'la voi (este o formulă consacrată, intro-ductivă) / tot făşii de tei şi capete de curmei = „cărările" (Ibid., 1769), sau: ...tot şfăruţă trasă; ...tot prăjini mărunte; ...tot viţe de bostan trase etc. (Ibid., 1768—1773). Modelul oferă numeroase exemple, încît noţiunea nouă de „cale ferată" nu ne apare decît ca variantă la cele enumerate mai sus.
Aşadar „tipul" îl constituie categoria formală, construcţii de limbă fono-stilistice sau diferiţi tropi.
Distincţia făcută devine mai limpede dacă încercăm să identificăm „tipurile" pentru cimilituri despre aceeaşi fiinţă sau acelaşi lucru, ori fenomen din natură. Luăm ca exemplu „luna": a) tip metonimic: ce stă-n apă I fără umbră? (Mohanu, 2733); cine umblă noaptea prin sat j şi nu-1 latră clinii (Ibid., 2746); b) tip metaforic: am o vacă bălaie-
159
bălaie, j joacă noaptea prin gunoaie (Ibid., 2724); apoi „luna" mai e comparată cu: oaie, căţea, mînză, pur cică etc. (cf. Ibid., 2723— 2748) — toate fiind variante ale aceluiaşi tip formal, comparaţii scurte, dense, urmate de versul-cheie care indică natura ei întregitoare; c) tip sinecdocic: am o oaie brează / de se uită seara prin leasă = „luna pişcată" (Ibid., 2732); sau: bulgăr aş de aur / cu coarne de taur = „luna nouă" (Ibid., 2750); mai vezi Ibid., 2752 = „o secere fără dinţi"; Ibid., 2753 = „potcoava calului"; Ibid.y 2745 = „căciula fîrtatului". Şi acestea în totalitatea lor formează un tip. Cînd noţiunii i se adaugă altele: „cerul", „stelele", „soarele", atunci cimilitura capătă aspect plurifigurativ (cf. supra §33.2.4).
Astfel rezolvată această problemă, observăm că noţiunile de „tip" şi „variantă" devin concepte operative în explicarea mecanismului poetic şi a funcţionalităţii cimiliturii. Căci cei vizaţi a da răspunsul trebuie să opereze tocmai cu caracteristica tipului, să se gîndească şi, deci, să-şi orienteze spiritul de observaţie, cînd în sfera „efectului", cînd a „părţii" etc.
Faptul, de ordin stilistic, se observă foarte bine în sfera cimiliturilor referitoare la viaţa contemporană. Nicăieri nu devine materia „nouă" mai sugestivă pentru încadrarea ei în tipuri deja constituite ca în mulţimea de cimilituri orientate după modelul-tip. în genul cimiliturii despre „coţofană", de tip antitetic, s-a format următoarea, despre „antenă": nu-i ureche, dar aude / vocea ce-n văzduh s-ascunde; / şi-o culege după ton / ca s-o bage-n megafon. (Mohanu, 2083). Şi o alta, anecdotică, despre „avion", orientată după mai vechea cimilitură, de aceeaşi natură, despre „ceas" ; Suflet ţine, suflet n-are, / umblă jără de picioare / nici pe drum,, nici pe cărare] nici pe apă curgătoare = „avionul "(Ibid., 1880).
Căi noi par a se deschide prin abordarea problemei din perspective lingvistico-matematice (A. Rogoz, p. 181).
Analiza cimiliturii ca fenomen de limbă, materializat în ceea. ce am numit sistem metaforic, devine pentru noi singura cale de explicitare a procesului genetic şi, deci, de percepere a sensului ei artistic.

Prin această metodă sesizăm în ce constă mecanismul poetic al acestei minunate creaţii, cum se explică spontaneitatea de care dau dovadă masele, inventivitatea şi geniul lor, aspecte despre care se vorbeşte atît de des. într-un mod succint, numai atît cît ne permite economia lucrării, am încadrat într-un anumit număr de tipuri volumul atît de mare al cimiliturii. Faptul că
160
ne-am limitat la unul, două exemple, pe care le-am subordonat unei categorii artistice, nu trebuie să facă pe cineva să creadă că acestea sînt doar exemple căutate şi găsite cu mare greutate, „excerpta" ilustrative. Ţinem să arătăm că întegul corp al poeziei enigmistice, din colecţiile existente şi din cele care ar mai putea fi date la iveală, se încadrează sistemul retoric-metaforic circumscris mai sus; că la mijloc nu este nimic provizoriu, întîmplător, deoarece însăşi metoda de creaţie a maselor este sugerată de studiul de faţă. Se poate vorbi astfel de o biologie a cimiliturii ce se limitează, în esenţa ei, la metaforă şi la un întreg sistem plurifigurativ. Autorii anonimi sau colportorii se întrec care mai de care să propună întrebări, ascunse sub cel mai tainic văl al tropilor şi fenomenelor de limbă, fiindcă numai în modul acesta „încuie" pe adversari, cimilitura fiind, în fond, o luptă prin jocuri de cuvinte. Dacă ar fi să dăm crezare celor susţinute de G.B. Vico şi altor gînditori, cum că oamenii, în anumite perioade ale vieţii lor, vorbeau în versuri, că au dezvoltat o limbă poetică, atunci serile în care se adunau, pînă nu demult, ca să spună cimilituri, erau cel mai potrivit moment să vorbească în poezie. Rostul pe care acestea îl aveau îi constrîngea pe toţi să gîndească şi să se exprime metaforic.

CAP. II
DISCURSUL BALADESC

§. 41. Relaţia dintre cîntăreţ şi contextul retoric; §. 42. Tipuri ale discursului baladesc (scenic, panoramic); § 43. Seg-mentare—descriere—analiză: A. Exordiu; §.44. Natura temelor; §. 45. B. Narratio: Tehnica digresivă — figuri ale dicţiunii; Dinamica verbului; § 46. C. Modalităţi de caracterizare a eroilor (clişee itinerante; dialogul).

§. 41.0. Faţă de cele mai multe creaţii folclorice, balada se distinge printr-o lungime puţin obişnuită. Aceasta aduce după sine un complex proces narativ, pe parcursul căruia este ţesută pe îndelete o „intrigă" ce culminează într-un „conflict", încheiat cu un „deznodămînt", iar din întreaga fabulaţie se profilează „eroii" cu un întreg sistem de relaţii. Aceste semne distinctive fac ca balada să se deosebească faţă de unele cîntece de ceremonial care au şi ele o desfăşurare amplă.

O analiză distribuţională, prin punctarea componentelor semnalate şi a segmentelor respective, va arăta în ce constă specificitatea discursului baladesc. Dar înainte de a întreprinde asemenea operaţie, socotim util să punem în lumină o problemă fundamentală:

RELAŢIA DINTRE CÎNTĂREŢ ŞI CONTEXTUL RETORIC

§. 41.1. Culegătorii mai întîi, apoi şi unii dintre scriitorii îndrăgostiţi de balade, au vorbit cu entuziasm despre fluenţa expunerilor şi despre modul particular al lăutarilor de a subjuga pe ascultători prin felul cum cîntau baladele. Ne sînt cunoscute cuvintele cu care Al. Russo însoţeşte una dintre baladele auzite
162
laSoveja: „Ca să mă aducă în extaz începu a zice balada Meoarei..." Iar G.Dem. Teodorescu face şi el observaţii valoroase cu privire la felul cum erau debitate asemenea cîntece. Acesta remarcă: „... Cu cît naraţiunea merge înainte, cu atît aria e nesocotită şi lăutarul dă preponderenţă versurilor declamate în cadenţă" (p. 408). Acelaşi culegător nu neglijează să dea informaţii referitoare la public, la efectul pe care cîntecul îl avea asupra lor: ei păreau a fi „magnetizaţi" de cele ce auzeau; erau ca şi fermecaţi de gesturile şi mimica interpretului. N. Iorga este şi el impresionat de recitarea melodică, de felul cum cîntăreţul căuta să pună în lumină apăsînd mai mult pe latura cîntecului ce „întovărăşeşte partea de poezie", ca şi de rimă, „nişte cuceriri tehnice aşa de însemnate, încît nu se pot uita lesne". Acestea „... sînt puncte de orientare şi regăsire". (IsL Ut., I, 1925, pp. 33—34.)

Prin cuvintele de mai sus, N. Iorga sesizează, printre cei dintîi, relaţia dintre melodie şi cuvînt, altminteri dezbătută pe larg mai tîrziu. Moduljie_.a se spune balade aduce_după sine o maj_dreajpj:ă vajg^figaTe^ejgmenţglor stilistice jale poeziei, despre care voim să vorbim mai departe.

§. 41.2. J3a£3C^şJ_j:şrjexJL-alJialaileXpopulare este strîns legat de_Jipurile__d^_^ntăreti, latură trecută cu vederea. CacT^zicereă^L ţ bt ild î tît ldi
_Jp__^_^, ^^
cţespre__care se vorbeşte, include în ea atît melodiaj^t_sj_cuvîntul
(ţg3ţţal)a_iax_j:cjitea__ţin~9e~executaiit. UţLoargcare motiv, fie al Mioriteisă.n 2X_Me^mdui ManoleŢTie âTIli%mîvi_or\ al Fratelui mnrt, fipr^re r\ intre acestea sună -^j^jTTgŢodiesi îndeosebi
ca
siructură_j3oetică ^^j&_ajruim^feljj^^
reţ-projesionist, altminteri în a unui cînţăreţ-ţăran şi_cu_t^tul altfel,. "l^i^^ă|e (a unei femei,

InferpretăTrecventă în Transil-
vania) .
în această privinţă, am avut prilejul să facem observaţii directe, pline de interes pentru profilul cîntecului narativ. într-o vreme dorind să înregistrez cîteva la magnetofon, mi-am spus că genul trebuie să fie încă în plină înflorire de-a lungul Dunării. Am poposit întîi la Alexandria şi de aici într-un sat, Dideşti (Teleorman), unde am ascultat şi înregistrat o bună parte din repertoriul lui Constantin Stîngă, lăutar de profesie. De la ascultarea celor dintîi „cîntece bătrîneşti", mi-am dat seama că acesta făcea parte din şcoala vechilor rapsozi. Melodiile şi textele (ce se află la Institutul de istorie şi teorie literară al Academiei) m-au izbit prin ritmul melodic de străveche poezie păstrată încă. (Au fost culese ulterior şi de Gh.I. Neagu, care m-a întovărăşit în acele zile de
183
iunie 19^6.) Observaţiile făcute de G. Dem. Teodorescu şi de N. Iorga ne apăreau vii în faţa noastră.
în debitarea baladelor ştiute, Stingă făcea o netă distincţie între partea recitativă, cea melodică şi însăşi partea zisă din instrument. (O expunere exactă asupra „stilului" baladesc face şi Al.I. Amzulescu.) Am reţinut din întreagă această desfăşurare scenică de ce mare importanţă este rolul interpretului, în jocul de cuvinte, cînd accentuate, cînd rostite în voltigii vertiginoase. Lăutarul ţinea să sublinieze fiecare cuvînt, acordînd astfel subiectului nuanţe; însăşi valoarea fonică a vocabulelor căpăta relevanţă prin sublinierea unora dintre ele, a unor silabe; apoi accentuarea ritmică a lor, articularea unora cu altele, reluarea unor versuri sau părţi din ele etc, toate confereau farmec „zicerii".
Modul de debitare şi concretizarea acestuia în mijloace stilistice retorice fac parte din arsenalul vechilor cîntăreţi de la sfîr-şitul secolului trecut. în genul acestora ne apare şi stilul altor lăutari, ca bănăţenii P. Lăturaşu, ascultat de G. Cătană, ori Mareea Giuca, al lui At.M. Marienescu, ca să nu mai vorbesc de Petrea Creţul Şolcan. Este străvechiul stil clasic al vestiţilor barzi populari.
în 1959 am avut buna şansă să dau peste un cîntăreţ-ţăran, pe nume N. Topai din Dăbuleni-Olt. în sala bibliotecii săteşti, unde am înregistrat la magnetofon, mi-a fost dat să-1 ascult ore de-a rîndul, „zicîndu-mi" acelaşi repertoriu ca al lui C. Stîngă (cu infime lipsuri sau adăugiri tematice). El aducea însă un alt stil. întîi melodic: nici una din balade nu se asemuia cu „Mersul", cu modul de a „zice" al lăutarului profesionist. Acesta cînta pur şi simplu, melodia apropiindu-se de cîntecele lirico-narative. Baladele erau sentimentale şi duioase, cîntate toate în stilul romanţei, impresionînd astfel prin tonul lor intim. N. Topai aducea după sine o modificare a poeziei, a textului. Modelul ca la C. Stîngă era acelaşi, dar orînduirea versurilor urma o altă cale, deoarece cîntă-reţul nu mai avea nimic din alura de recitator. C. Stîngă (din Dideşti), deşi singur în cameră, în faţa magnetofonului, simula gesturi şi o ţinută cerute de public. Topai îşi sprijinea capul între mîini şi privind în jos realiza o maximă concentrare în sine însuşi, cînta expunînd drama lui Miu, a Ilincăi şi a altor eroi de baladă. Expunerea devenea simplă, rectilinie; nu avea nimic din încărcătura retorică a celuilalt cîntăreţ, a lăutarului profesionist. Acesta este stilul cîntăreţilor-ţărani. Lipsiţi de acele mijloace de expresivitate tipice dicţiunii eroice, accentul cade pe conţinut, pe o expunere a subiectului în limite logice. Vom spune că balada evoluează
164
în cazul de faţă de la o factură retorică, romantică, către stilul simplu, realist.
Către un alt profil stilistic narativ evoluează baladele ajunse să fie interpretate de cîntăreţe. Motivele ample, expozitive, devin fragmente, de cele mai multe ori concentrate la nucleul principal, la un sîmbure episodic (fundamental). Deoarece nu mai sînt zise în faţa unui public, ele îşi pierd funcţia de poeme eroice. Devin mărturisiri dialogate, care trec în sfera cîntecelor lirico-narative, deseori în a bocetelor sau colindelor. Ajunse în asemenea sferă, ele primesc toate atributele stilistice ale noilor categorii.
Analiza baladei prin prisma a ceea ce oferă natura şi tehnica colportorului devine importantă. Un astfel de punct de vedere îndreaptă investigarea către alte perspective decît atunci cînd ar fi examinată la modul general sau prin prisma a ceea ce oferă mediul social. Asemenea cercetare ţine seama cu stricteţe de natura operei şi a mijloacelor de care dispune colportorul; şi mai ţine seama de modelul pe care acesta îl are viu în minte, deoarece în folclor, mai mult decît în literatura scrisă, opera este fundată pe clişee, pe locuri comune, fără să fie lipsită totuşi de un ton personal, tendinţă ce evoluează pînă la înaltul grad al originalităţii (bineînţeles cînd ea ajunge în sufletul şi mintea unui colportor de talent). Reluîndu-se aceleaşi tradiţionale motive, aşadar fiind chemate la viaţă aceleaşi materiale, cîntăreţii, de cele mai multe ori, se îndepărtează de la acestea. (Trimitem pe cititor la Mioriţa sau Meşterul Manole publicate de Alecsandri, de exemplu, şi la cele culese de G.Dem. Teodorescu sau — pentru cel dintîi motiv — la varianta Costăchescu-Sadoveanu.) Se produce şi în literatura tradiţională un mister care dă originalitate actului creaţiei. Motiv, temă, idei sînt altminteri orientate, nu prea mult către noutate, dar destul ca să facă pe cititor să vadă că se găseşte în faţa unui stil particular. Se poate vorbi de inovaţii în modul de exprimare în discursul baladesc. Actul inovaţiei în folclor nu constă însă într-o violentare

totală a modelului, ci într-o continuă acomodare la „arhetip". Prin asemenea consideraţii corectăm vechiul concept al reproducerii (printr-o mai bună sau mai slabă memorie) între-gindu-1 în sensul că folclorul (şi ne gîndim îndeosebi la poezia narativă), manifestă tendinţe către înnoire, tocmai prin modalităţile de exprimare. Existenţa modelului exercită o constrîngere nu numai în planul conţinutului ori expresiei; la mijloc este un proces mai complex: de supunere dar şi de inovaţie; de imitare,

dar şi de re-creere. Modelul, aşadar, propune soluţii de reîmprospătare a temelor şi ideilor în folclor, ipoteze anticipative.

Din cîte rezultă, conceptul de model prezintă un foarte mare avantaj pentru înţelegerea creaţiilor folclorice, introduce ordine şi o sistematizare a datelor amorfe. Materialul poate fi altfel triat şi organizat, modelul oferind mai multe scheme modelatoare.

TIPURI ALE DISCURSULUI BALADESC

Făceam mai înainte cîteva observaţii privitoare la profilul unor tipuri de colportori ai poeziei tradiţionale narative. Pe ace mod de a ,.zice^_dep_inde şi respectivii! tip d d

§.42.1. Nu pierdem din vedere faptul că pj^^jpojls rului se face în faţa unui public adunat ca să petreacă prin rememo-/ rărea şi retrăirea unor evenimente imaginate sau petrfeeute în vremuri bătrîne. Din această atitudine de evocare decurge rolul principal al celui ce zice cîntecul bătrînesc.

Cunoscînd subiectele prin tradiţie, arta interpretului constă în modul de a le expune cît mai viu. Aşa se face că, după 'partea introductivă, în care un loc important îl ocupă enunţul tematic, cîntăreţul expune materia narativă (episoade, incidente) prin gura eroilor. Interpretul nu face altceva decît să introducă în scenă, cînd pe unul cînd pe altul, el rezervîndu-şi rolul de comentator al întîmplărilor. încorporată în eroi, povestirea devine impersonală, obiectivă, fapt de mare importanţă, rezultat tocmai din felul cum cîntăreţul ştie să introducă şi să distribuie roluri personajelor. Acţiunea astfel orientată capătă caracter dramatic, j

Un mare maestru al unor astfel de expuneri, pe care le întrunim sub egida discursului scenic, este Petre Creţul Şolcan. Ne-ar fi greu să spunem că subiectele ar fi fost „învăţate" şi spuse aidoma, „după memorie". Realitatea este cu totul alta. Se vede cît de colo că avem de-a face cu un mare talent de improvizator, care înşăilează evenimente după o modalitate proprie, că lăutarul însuşi, în procesul comunicării poetice, îşi creează mijloacele proprii: aici introduce în scenă eroul căruia îi furnizează fapte, îl pune să dialogheze cu altul, modelîndu-le ţinuta de aşa fel, încît pînă la urmă totul să culmineze în conflict. Dar atîta nu-i de ajuns: acesta îşi rezervă loc şi momente potrivite de comentariu şi de rezumare, de a trage concluzii, de a sublinia faptul unor explorări interioare. Şi în per-

manenţă nu uită că totul se petrece pe „scenă", în faţa unui public, că efectul scontat depinde de gradul de dramatizare. Modalităţile de realizare a acestor ţinte sînt diferite.

§.42.1. l.Sînt subiecte în care secvenţele debitate de lăutar alternează cu o sumă de procedee stilistice ce ţin de arta declamatorie. Atent la înlănţuirea procedeelor, el nu este mai puţin sensibil la o concepţie de viaţă, la mentalitatea maselor.

într-o baladă cum este Călătoria fratelui mort, colportorii fac uz de prozopopee. Aceştia pun să vorbească morţii între ei, de asemenea păsările, vivifică totul, modalitatea de expunere fiind în concordanţă cu obiceiuri de la înmormîntări; după cum în Satele prădate, cîntăreţii pun pe erou să dialogheze cu codrul. Fără asemenea modalitate, subiectul ar apărea static, lipsit de o dinamică a subiectului atît de firească speciei. Modalitatea este extinsă şi la alte subiecte, cum ar fi balada Soarele şi luna. Ne întrebăm dacă colportorul nu ar face uz de asemenea figuri de compoziţie (prozopopee, prozopografie), cum ar fi narate balade de tipul celor menţionate mai sus ? Desigur în ton legendar, modalitate folosită de unii cîntăreţi lipsiţi de meşteşugul recitatoric.

Numai dibăcia lăutarului de mare talent, de a expune un material legendar sub forma baladei folclorice, explică naşterea unor asemenea capodopere ale literaturii orale. Folosirea unor astfel de procedee stilistice în eposul românesc demonstrează capacitatea lăutarilor de a ridica materiale amorfe în sfera marii arte epice din care nu lipseşte ficţiunea.

§.42.1.2. Tot în acelaşi tip de discurs scenic orînduim acele subiecte în care colportorii fac uz de metamorjoză. Tipică în această privinţă este balada Cucul şi turturica.

§. 42.1.3. Un mare număr de balade, subordonate discursului scenic, îl formează acelea în care apar confidenţii: oaia, calul şi cîinele, ca animale de bună convieţuire cu omul; apoi anumite păsări, citate mai sus, îndeosebi corbul. Toate acestea joacă rolul a ceea ce retorica desemnează prin termenul de fictio personae.

Şi în cazul acesta materia este bine cunoscută, pînă la banalizare, de colportor şi public. Şi numai o artă de a fi expusă, fundată pe procedee stilistice, pe o artă a dialogului îndeosebi, conferă acesteia distincţie. Modalitatea de expunere devine clasică şi ea este utilizată pe scară mare de către colportorii

baladelor româneşti (şi sud-est europene).
§. 42.2. Dar există un mare număr de motive, cu deosebire haiduceşti, în care cîntăreţul îşi împarte rolul cu eroii. Aceştia

ştiu tot atît de mult despre evenimente, ba uneori ei le cunosc mai bine, încît cîntăreţul trece în penumbră. Cînd facem asemenea consideraţii, avem în faţă subiecte ca acelea despre Toma Alimoş sau Miu.
§. 42.2.1. Ca auxilii stilistice tipice acestui fel de discurs, colportorii pun în circulaţie şi alte procedee. Cel mai frecvent este travestiul. Să ne gîndim la balade ca a lui Miu şi Ştejan Vodă sau la multe din ciclul Novăceştilor, la Corbea şi la atîtea din sfera eposului haiducesc. Toate n-ar putea fi expuse fără acest element.
în aceeaşi măsură, colportorii recurg la miraculos, ca într-o baladă despre Marcoş Paşa.
§. 42.2.2. în puţine motive, ne gîndim îndeosebi la Meşterul Manole, discursul capătă o desfăşurare amplă, panoramică. Acţiunea, dezvoltată pe diferite planuri, evoluează complex, către mai multe conflicte: între meşterul mare -> calfe; meşter -> voievod; meşter -> soţie, dezvoltînd astfel acţiuni colaterale (secundare).
Asemenea tipuri de discurs baladesc sînt prin excelenţă obiective, referenţiale. Procedeele variate vin să susţină structuri specifice tocmai eposului de factură străveche.
§. 42.3. Cînd balada a intrat într-o fază de pulverizare, fiind preluată de cîntăreţul-ţăran (sau femeie, în unele zone, ca Transilvania) discursul a evoluat către un alt tip: lirico-epic. în modul acesta ea se apropie de cîntecul de dragoste, de balada nuvelistică, desprinsă de miraculos, de travesti, de dialog şi acele elemente care-i conferă caracter dramatic.
Mai jos întreprindem o analiză distribuţională a discursului baladesc obiectiv, din prima categorie.
SEGMENTARE - DE SCRIERE - ANALIZĂ
§. 43.0. Mai mult decît oricare dintre categoriile folclorice, balada este pasibilă de a fi segmentată în: a) exordiu sau o parte introductivă; b) narratio, segmentul cel mai amplu, în care sînt dispuse, după anumită ordine, argumente şi contraargumente, episoadele principale ale acţiunii; c) o parte ultimă în care este expus deznodămîntul.
EXORDIU
§.43.1. După „taxîm" sau preludiul muzical, colportorii introduc pe nesimţite pe ascultători în subiect, adică: a) anunţă, uneori,

numele cîntecului (act ce poate fi socotit drept o captare a bunăvoinţei publicului); b) fixează locul întîmplărilor, adică spaţiul în care se mişcă eroii; c) şi timpul cînd se petrec evenimentele. în cadrul acestora este formulat şi enunţul tematic.
§.43.1.1. Deoarece exprimarea implică cu necesitate ideea de „public", exordiul este deschis prin fraze interogative, exclamative, enunţiative, însoţite de cele mai multe ori de formule de introducere, de figuri ale publicului. Astfel:
a) Foaie d-alunică, cine se-ntunică joi de dimineaţă pe nor şi pe ceaţă?
(p. 444) . •
alteori îşi fac loc fraze exclamative:
b) Foaie de cicoare,
în prunduţ de mare, iată că-mi răsare... (p. 410)
în alte introduceri natura impresivă rezultă din repetiţii şi întorsăturile frazei:
c) în sus pe Argiş, prin ăl cărpeniş, prin ăl aluniş, plimbă-mi-se plimbă...
(p. 460)
Exemplele ar putea fi înmulţite, ele toate încă n-ar demonstra altceva decît că lăutarul imprimă de la început natură afectiv-discursivă expunerii sale, că vrînd să captiveze publicul, el recurge la q sumă de procedee sintactice.
/ Modalitatea de introducere în subiectul baladelor implică nu numai ideea de timp şi de loc, cu o evidentă cointeresare a publicului la ascultarea celor narate, ci însăşi exprimarea enunţului tematic, formulat într-un vers—două: astfel (vezi mai] sus), la a): voinic tinerele, jnalt şi subţirel...; sau la b): puternicul soare. Dar el nu-mi răsare, j că-mi vrea să se-nsoare...; la c): domnul Negru Vodă...V

Enunţul tematic astfel formulat este circumscris apoi prin atribute de circumstanţă, potrivite naturii acestuia. în cazul primului exemplu se face mai întîi portretul eroului, ca apoi colportorul anonim să creeze un tablou de ev mediu: eroul pleacă la la vînătoare, călare, ca un cavaler, cu şoimi ca vînat să găsească/ pentru însurătoare. Abia aici, după un mai lung excurs introductiv, este inserată mai bine tema motivului.

Scopul exordiului este, aşadar, nu numai să pregătească publicul, ci să imprime şi un anumit ton narativ şi să afirme dintru început însăşi ţesătura fabulaţiei. Lăutarii de bună tradiţie, cum este cel citat,' găsesc un ton declamator caracteristic subiectului. Un culegător ca G. Dem. Teodorescu, atent la împrejurările în care erau zise baladele, observă cum publicul este desfătat nu atît de „aria melodioasă" sau „vocea dulce şi puternică a cîntăreţului", „... cit de fidelitatea memoriei lui, de talentul ce-ar avea de a zice, adică de a rosti, declama şi modula nesfârşitele «cîntecedela moşi-strămoşi», constând jiecare din mai multe sute de versuri" (p. 408, subl. n.). Tot ce afirmă culegătorul este perfect adevărat, afară de formularea privind „fidelitatea memoriei". Noi corectăm asemenea cuvinte spuse de mai mulţi în epocă, înlocuind conceptul de memorie prin stăpînirea unor procedee, a unei tehnici narative, despre care vom vorbi mai departe (§ 44.1)

§. 43.2. Natura temelor este variată ca şi viaţa din care acestea îşi trag seva. Căci balada folclorică fiind o creaţie prin excelenţă a secolelor trecute, ea trăieşte în prezent din tot ce tradiţia a păstrat ca vestigii ale unor vremuri mai mult sau mai puţin îndepărtate. Temele — şi mai cu seamă fabulaţia în care sînt încorporate — au patină istorică. Unele din ele aduc un material legendar, mitologic, conţinutul lor apărînd astfel înveşmîntat, după o veche mentalitate, ca expresie a unor moduri de viaţă perimate astăzi. Altele au ridicat în sfera unei arte narative evenimente, întîmplări petrecute în societatea acelor vremuri, încît acestea au valoare şi de „document".Ji

Opere legate de un trecut îndepărtat, ele sînt cerute de un public numeros, dornic să le asculte şi astăzi, ca unele ce comunică conţinuturi semnificative. Cum explicăm asemenea „gust"? Ca simplă înclinare a publicului pentru faptul trecut, către o evocare a unor moduri de viaţă de altădată? Nicidecum. Baladele sînt şi actuale prin tematică. Auzite îndeosebi la nunţi, acestea plac prin aspecte şi idei care comunică ceva despre: soţ, soţie, logodnic, logodnică, despre iubirea dintre aceştia etc.

Ar părea ca desuetă pentru mentalitatea modernă fabulaţia despre „arborii îmbrăţişaţi" sau vegetalele ce cresc din mormintele celor doi (logodnic-logodnică) despărţiţi brutal de către părinţi, dar uniţi prin moarte. Dar cîntecul narativ se face auzit tocmai datorită temei, colorată de o dragoste puternică şi încheiată dramatic. Subiectul place, deci, prin umanitatea de care este străbătut şi prin mijloacele artistice stăpînite de fabulos şi senzaţional.

Sînt şi alte teme, sociale de exemplu, care exprimă relaţiile între stăpîn (feudal) şi stăpîniţi. Unele au rădăcinile înfipte în trecutul îndepărtat, comunicînd ceva despre domnitori şi supuşi, despre lupta dintre otomani şi pămînteni, dintre haiduci şi stă-pînitori, despre tătari şi cei luaţi şi duşi în depărtări etc. Fabula desigur că răsfrînge în conţinutul ei viaţa zbuciumată a acelor vremuri. Ea impresionează auditorul prin senzaţionalul adus în faţă ca într-un film palpitant. Dar atîta n-ar fi fost suficient în balade ca Miu sau Corbea, despre Dobrişan sau Tunsu ş.a. să fie cerute şi ascultate cu atîta interes. La mijloc stau tot aspectele şi ideile tematice mereu actuale. Căci într-una este aşezată în miezul narativ dragostea dintre domnitor şi sora haiducului, în alta dragostea mamei pentru fiul întemniţat, apoi dragostea dintre fata răpită şi salvatorul ei etc. Aşadar baladele exprimă sentimente şi idei general-umane, în cadrul unor fabule legendare şi istorice. O baladă atît de stranie prin tot ce înfăţişează — e vorba de călătoria fratelui strigoi—este străbătută de sentimente general-umane: îndatoririle copiilor faţă de părinţi.

O analiză a discursului baladesc din această perspectivă conduce pe cititor nu numai în sfera valorilor ei expresive, dar şi la identificarea unor stimuli ce au dat naştere baladei şi au făcut-o să fie mereu vie, actuală în decursul vremurilor. \

NARRATIO

§. 44.0. Elementele exordiului odată enunţate şi dezvoltate in sensul celor arătate mai înainte, cîntăreţii de balade trec pe nesimţite la expunerea evenimentelor, adică la însăşi nararea subiectului. Este partea cea mai amplă şi complexă şi, deci, mai importantă. Ea constă într-o înlănţuire susţinută minuţios a evenimentelor, dispunerea fiind făcută de aşa manieră încît balada să intereseze publicul. Ca să-1 întreţină şi să-1 captiveze, introducerea incidentelor se face după o artă specifică. Retorica antică vorbeşte de o „narratio aperta" (Lausberg, §. 310), adică o povestire

„deschisă" (în terminologia lui Umberto Eco), a unor incidente şi episoade de natură fabuloasă, reală etc. Această parte fundamentală se desfăşoară sub egida a ceea ce am numit:

TEHNICĂ DIGRESIVÂ — Figuri ale dicţiunii —

§.44.1. în unele studii întreprinse asupra eposului, fie homeric (din antichitate), fie al unor popoare moderne (al nordicilor, al sîrbilor sau românilor) s-au adus elogii memoriei cîntăreţilor populari. A persistat ideea — şi persistă şi astăzi — că aceştia ar fi fost dotaţi cu o ţinere de minte de-a dreptul fabuloasă, recitind, din aducere aminte, mii de versuri.

Or, barzii anonimi erau dotaţi nu numai cu o bună memorie (dezvoltată în vremuri cînd scrisul nu le era cunoscut), ci şi cu o tehnică a invenţiei, a „zicerii". în limitele modelului cunoscut,, aceştia stăpîneau şi

manevrau cu multă dexteritate o sumă de figuri de dicţiune, în virtutea cărora subiectul narat lua proporţii apreciabile. Lipsiţi de orice cultură literară (majoritatea fiind analfabeţi), şi, mai cu seamă, de orice orientare teoretică asupra, artei, lăutarii aleg totuşi căile cele mai potrivite în arta narării: inventează verigile narative, le orînduiesc de aşa manieră, încît ele sună logic şi natural, imprimîndu-le cuvenitul patos eroic.

§ 44.2. Cel care ascultă şi astăzi cum sînt „zise" baladele — sau le citeşte numai — este surprins de vivacitatea tonului, de o muzicalitate alertă. Din cîte vom vedea mai departe, se poate vorbi de un dinamism al frazei poetice impus de verb. Contrar tonului plastic şi evocativ, lent, din doine, în eposul eroic avem de-a face cu o-acumulare — prin repetiţii ori simple reluări sinonimice — de incidente caracterizate printr-o explozie verbală. în acest gen, mai mult decît în oricare altul avem un bogat sistem de dublări ale verbului la acelaşi mod şi timp. Ele sînt făcute tocmai ca să confere stilului cît mai multă expresivitate. Sînt frecvente construcţii de versuri ca următoarele (la indicativ prezent forma inversă^ însoţită de dativul etic al pronumelui): plimbă-wi-se plimbă (Meşterul Manole; csxck-mi-se cârcă (G. Dem. T., Chira).

§.44.2.1. De un mare efect retoric sînt reduplicările intermitente. Prin introducerea între aceleaşi verbe (îndeobşte la imperfectul indicativului), a unor particule (adverbe ori conjuncţii),.

cîntăreţul îngroaşă astfel acţiunea, senzaţiile cresc uimitor, iar stilul primeşte tonalitate eroică. Astfel, în versuri ca următoarele:

de-mi umbla cît îmi umlbla şi-rai câta cît îmi câta (Badiu, p. 538, g> 9— 10)

se observă că forma reiterativă are dublă valoare: pe de o parte expunerea capătă o mai puternică fluenţă retorică, pe de alta conţinutul primeşte o mai mare doză de afectivitate.

Alteori conjuncţia fiind disjunctivă, sensul verbal evoluează către o selectare, o alegere ipotetică a uneia din cele două stări, ca de exemplu: dar ştii au nu ştii (Miu, p. 491, v. 84); sau: arde casa ori nu arde {Badiu, v. 968); dar sorbia ori nu sorbia (Tudorel, p. 673, v. 393).

Ca să exprime starea de nelinişte a Meşterului mare, cîntăreţul se exprimă în felul următor:

dormia nu dormia

(p. 462, v. 216) lucra nu lucra (v. 205)

sau un vers care exprimă starea de zădărnicie ori reflexivitate de care era stăpînit Meşterul: ... asia tot asia (v. 188).

O stare exclamativă, de mirare ori îngroşare este redată prin reduplicări legate de conjuncţia şi sau adverbul ftînă, de interjecţii, ca de exemplu:

dacă vedea şi vedea...

(p. 670, v. 115) de gusta pînă gusta

(Tudorel, v. 388) şi fugia, nene, fugia...

(Toma Alimoş, v. 129)

în acest mod expunerea unui subiect ia proporţii, cîntăreţul dînd dovadă de o mare capacitate de invenţie în limitele tradiţiei.

§ 44.3. De un mare efect stilistic sînt reduplicaţiile ce păstrează aceeaşi rădăcină, cu evoluţii doar flexionare, cunoscute sub numele de parigmenon sau de jigura etimologica. Din numeroa-

sele exemple ne mărginim să dăm doar unul singur (din Meşterul Manole), avînd profil de sistem:

eu v-am adunat vorbă să vorbim, sfat să sfătuim, plan să plănuim, că zidu ce zidim... (p. 463, v. 244/250)

Asemenea procedeu ce poate fi socotit drept un evident pleonasm (fapt ce a determinat, uneori, pe Alecsandri să „cureţe" poezia de astfel de excrescenţe) sporeşte expresivitatea, îngroaşă efectul stilistic prin sublinierea anumitor stări sufleteşti.

§ 44.4. în derularea discursului baladesc sînt dese reluările sub forma aceluiaşi cuvînt. Expunerea evoluează în felul acesta către o mai mare expresivitate, tehnica digresivă dovedindu-se a fi proprie artei narative. Repetarea devine mai de efect cînd este asociată cu alte figuri retorice, ca anafora, în exemplele de mai jos:

Cerca una, cerca două, ,
cerca, măre, pîn'la nouă ... {Tudorel)

sau:

baba ici, baba colea,
baba-mi bate uliţa...
(Corbea)

DINAMICA VERBULUI

§. 45.0. Tehnica digresivă, augmentată şi susţinută prin procedeele menţionate mai sus, imprimă o dinamică verbului. Această însuşire atît de necesară poeziei eroice este sporită şi de alte figuri retorice

cunoscute sub numele de: anaforă, anadiploză, epi-joră şi simplocă.
Despre unele, am vorbit cu ani în urmă (1962). Revenind lărgim sfera conceptului, spre a vedea în ce constă sistemul reite-rativ al fiecăreia dintre ele, funcţia lor stilistică şi implicit poetica lor; stabilind relaţiile dintre ele, vom încerca, în finalul paragrafului, să circumscriem cîteva aspecte privind frecvenţa acestora în eposul
174
românesc. Urmărindu-le pe fiecare în parte, nu uităm un moment că ele fac parte dintr-un complex sistem retoric, de clişee foarte numeroase şi, deci, variate ca funcţii, în care verbul are o mare importanţă.
§. 45.1. Anajora este figura cea mai frecventă în balade. în unele motive şi îndeosebi în arta „zicerii" unor colportori, ca Petrea Creţul Şolcan, folosirea ei într-un aşa mare grad lasă să se întrevadă dubla funcţie: a) pe de o parte anafora ca ligamentj narativ, potrivit stilului discursiv baladesc; b) pe de altă parte, ca figură retorică ce imprimă tonalitate afectivă puternică. Aşa se explică prezenţa ei masivă în balade ca: Meşterul Manole, Badiul, Corbea, Miu, Chira (vezi tabelul nr. 1).
Cum arată însuşi termenul, anafora constă în repetarea primelor hemistihuri de la două sau mai multe versuri (deseori repetarea în această poziţie se reduce numai la cuvinte, funcţia ei stilistică fiind îndeplinită şi în acest mod). Astfel Badiul aflîndu-se legat, buimac prin somn, încerca să... se lămurească...
că turcii unde-1 trăgea, că turcii unde-1 ducea, că turcii unde-1 lega? [Badiul, v. 225-229)
Alteori avîntul retoric capătă, ca mai jos, puternice aripi printr-o anafora dublă. Adică paralelitatea precedentă este comutată prin alte sintagme:
/Bădiuleasa ăe-l vedea, \ Bădiuleasa ce-mi făcea ?
, (pînă-n sujlet se mîhnea, \pîn'la dînsul se ducea
(v. 500-504)
Procedeul are, din cîte se observă, un mecanism interior. în prima parte (a) se afla o propoziţie interogativă care solicită răspunsul în partea a doua a frazei (b), redat tot printr-o anafora. Procedeul devine mai ilustrativ într-un exemplu ca următorul:
(Dar la curte ce erea, \dar la curte ce găsea? , /toţi boierii că-şi chema, \toţi boierii că-mi venia.
175
Prin asemenea formulări retorice, cîntăreţul impune discursului o tonalitate patetică, mai cu seamă cînd unele momente devin foarte încordate pentru soarta eroului. Cîntăreţii, de talia lui Petrea Creţul Şolcan, ştiu bine să obţină astfel de stări afective, prin alte anafore, ca următoarele:
şi cu lacrămi se ruga, şi cu lacrămi li-l cerea (Rodiul, v. 638) dar
turcul, măre, e hain turcul, măre, e păgîn (Ibid., v. 810)
Că asemenea construcţii anaforice sînt impuse de cîntăreti pentru, nuanţare retorică-afectivă se vede şi din faptul că, în genere, termenii din finalul construcţiei sînt îndeobşte sinonimici (hain = păgîn; ruga = cerea).
Anafora poate fi de multe ori exprimată prin versuri juxtapuse, paratactice sau antitetice ori disjunctive, subordonate etc. Oricum ar fi, ligamentul are mare efect asupra fluenţei atît de armonioase a frazei poetice.
§45.1.2. Anafora este exprimată prin orice formă morfolo-logică, chiar prin prepoziţii şi conjuncţii, prin interjecţii, ca să nu mai vorbim de adverbe de timp — „cînd", ori de loc, ca de exemplu :
unde-i auzia, unde-i
(Miul, p. 493, v. 317)
Sau prin conjuncţii: ori şeauajon zeauajon dalbii podlîncij, ori armele mele... (Ibid., v. 92—95); prin interjecţii: voi, măre, de-mi vreţi,/măre, de-mi puteţi... (Ibid., v. 320 — 321); de asemenea prin. grupuri de cuvinte, ca următoarele:
şi mi-I opintia, şi mi-1 învîrtia, şi mi-1 asvîrlea
(Ibid., v. 388-390)
§. 45.1.3. Şi într-o altă baladă, ca a lui Corbea, anaforele prezintă o aceeaşi structură. Aflate într-un număr apreciabil şi de
176
data aceasta (37, deşi numărul versurilor este mai redus), funcţia lor e de a sublinia drama celui încarcerat, ca şi drama mamei, care caută să-şi scape fiul de la închisoare. Figura de dicţiune, despre care vorbim, îşi află o justificată frecvenţă tocmai în nuanţarea stărilor sufleteşti ale eroilor. Cînd acestea lipsesc în unele părţi ale discursului narativ, nu-şi găseşte loc nici anafora verbală. Aşa este cazul începutului baladei Corbea. După o primă reluare, prin redublare, a verbului:
Zace-mi, zace în temniţă,
Zace-mi Corbea viteazul,
Zace-mi Corbea haiducul

(p. 517, v. 5-7)
repetarea anaforică lipseşte în următoarele versuri. Explicaţia stă în însăşi natura expunerii motivului pentru care eroul este închis. Cîntăretul face apel la o frazeologie narativă, la o portretizare, după o manieră specifică, a bătrînei mame (vezi v. 1 — 80), ca apoi, cînd cîntăretul face loc stărilor sufleteşti, el le nuanţează în sens anaforic. Ajunsă la poarta închisorii, ea clamează patetic:
Corbeo, maică, aici eşti?
Corbeo, maică, mai trăieşti}
spune-mi maică, de eşti viu,
spune maichii ca să ştiu (v. 81-85)
Astfel de exemple ilustrează pînă la evidenţă funcţia acestei figuri retorice. Tot un asemenea clişeu dublu este şi următorul:
ochii la cer îndrepta, la Dumnezeu se gîndea, la Dumnezeu se uita,
ca în continuare, starea sufletească să fie nuanţată astfel:
Dumnezeu că se-ndura, Dumnezeu l-învrednicea (v. 151-154)
într-un acelaşi sens se profilează şi repetările verbale anaforice, însoţite de vocativ, în următorul exemplu:
iartă, doamne Ştejan-voăă, iartă, doamne, pe Corbea (v. 195-196; 213-214)
177
Avînt stilistic ce urmează să susţină emfaza retorică, obţine cîntă-reţul în poziţii duble, ca următoarea:
Ştefan-vodă ce făcea? Ştefan-vodă poruncea şi pe Corbea că-1 tunăea şi pe Corbea că-1 rădea (v. 617-621)
§. 45.2. Anadiploza, figură cu care concurează anafora, imprimă dicţiunii o altă nuanţă: vivacitate, ton alert. Dar şi ea, ca şi cealaltă figură despre care am vorbit, are rost să sublinieze, întărind ideea narativă, tocmai prin încrucişarea termenilor. Dăm cîteva exemple, de data aceasta din Miul (col. cit., 490) :
— Iaca sint Miul, Miul cobiul;
(-,. 346)
sau:
d-un mîndru cîntic, cîntic de voinic.
(v. 241)
Anadiplozele exprimate prin verbe au drept efect să coloreze dicţiunea şi mai cu seamă să-i imprime afectivitate, ca de exemplu:
vezi că turcii mă căznesc, mă căznesc, mă chinuiesc
(Badiul, p. 541, v. 270, 338/340).
Sau o anadiploza încadrată unui sistem retoric (procedeu curent) :
de mergea, măre, mergea, de mergea şi pomina
(Ibid., v. 994).
Exemplul de mai sus prezintă o triplă poziţie stilistică, rezultată din combinarea unui singur cuvînt, mergea: în clamă = epanadi-j>loză; în paralelitate = anajoră; în încrucişare = anadiploza. Fluenţa armonioasă probată de cele două versuri şi efectul plăcut asupra urechii noastre nu este decît rezultatul unor asemenea îmbinări stilistice.
§. 45.3. Epijora este figura cea mai rar întîlnită în eposul românesc. Constînd din potrivirea ultimelor două hemistihuri (cu-
178
vinte), rolul acesteia este tot retoric; sînt situaţii cînd cîntăreţul este obligat să apese pe ultimele cuvinte, ca în cazul următor:
Mini se trezea şi, de se trezea ...
(-/. 447)
Dacă avem în vedere că epifora de mai sus vine după o anaforă dublă, ne dăm seama de rolul important stilistic, care este de a diversifica în chip multiplu exprimarea faptelor.
Reluarea ideii exprimate se face uneori printr-o interogaţie:
pe Bădiuleasa găsia. Dar pe ea unde-o găsia? (Badiu, v. 50)
Uneori epifora este redată prin omonimii, ca de exemplu:
de e dus Badiu la vie trimite ca-n pas să vie (Ibid., v. 92)
Exemplul dat e bun semn că colportorii vizează în mod conştient şi intenţionat o fluenţă armonioasă, cum este obţinută prin epifora de mai sus.
§.45.4. Simploca e o figură stilistică complexă, în a cărei componenţă intră una sau două ori mai multe din cele enumerate mai sus. Uneori intră chiar figuri distinse printr-o sonoritate particulară, ca paranomasia. Datorită acestei structuri, efectul discursiv şi artistic asupra publicului ascultător este mare.
în cele mai frecvente combinaţii de acest fel intră anaforă + anadiploza. Paralelitatea primelor două sau

mai multe hemis-tihuri prin încrucişarea unora dintre ele creează o mare fluenţă, specifică eposului folcloric. Un exemplu, ca următorul, din Corbea:
Şi-mi pornea, măre, pornea,   = reduplicare curtea mare de-nvîrtca, curtea mare ocolea,   = anaforă
ocolea d-a doilea...   = anadiploza
(Corbea, y. 737-741)
vine să ilustreze afirmaţiile de mai sus. Dacă mai ţinem seama că cele două verbe sînt sinonimice (învîrtea = ocolea), ne dăm seama că astfel de procedee fundate şi ele tot pe repetiţii răspund artei
179
declamatorice şi vin să susţină patosul, emfaza de care sînt cuprinşi colportorii de balade.
Lăutarul brăilean pare a fi un foarte destoinic mînuitor al unor asemenea modalităţi repetitive. Din moment ce le aduce la viaţă în chip spontan, natural, înseamnă că arta lui ţine de talent, de o mare virtuozitate în a îmbina în cel mai variat mod figuri de dicţiune în felul celor de mai sus.
Vom mai cita în acest scop un alt segment mai mare, din aceeaşi baladă la care ne-am mai referit. Căci analiza din această perspectivă, a frecvenţei figurelor, a îmbinării lor între ele, ilustrează cît mai bine talentul de mare colportor al lăutarului şi, în acelaşi timp, sugerează ceva din procesul genetic al baladei:
1 Foaie verde ş-o lalea,
2 îmi umbla, măre, umbla,
3 umbla turcii d-a iurea,
4 d-a iurea prin plaiurea.
5 De-mi umbla cît îmi umbla
6 şi-mi căta cît îmi căta,
7 ei de cine-mi întrebai
S Tot de Badiul cîrciumarul, 9 tot de Badiul măcelarul...
(p. 538, v. 5-13)
Semnele noastre ce însoţesc versurile arată cît de complicată este rostirea lor, iar armonia plăcută, cînd ele sînt rostite, îşi găseşte explicaţia tocmai în asemenea profil stilistic.
După o formulă iniţială (v. 1), ce are rost să deschidă acţiunea şi s-o încadreze într-o manieră tradiţională de a „zice" balada, lăutarul brăilean continuă cu repetarea intermitentă a verbului = epanadiploză (v. 2), procedeu folosit şi mai departe (v. 5 şi 6). Particulele („măre", „cît"), ce despart verbele, vizează o hiperbo-lizare a celor comunicate, o exagerare în sens exclamativ. Prezenţa acestui procedeu creşte în valoare prin împletirea unei anajore (v. 2—3) cu o anadiploză (v. 2 — 3), dezvoltate în continuare prin-tr-o paronomasie anadiplozică şi epijorică (v. 3 — 4), adică o îmbinare de cuvinte sonore prin sufixele ce primesc („aiurea", „plaiurea") ca să continue apoi cu alte două epanadiploze augmentative (v. 5 —6), ca să încheie, după interogaţia de rigoare (v. 7), cu ana/ora rostită distinctiv, prin accentuarea fiecărei silabe (v. 8 — 9). Avem de-a face cu un sistem retoric nu rareori întîlnit în baladele cîntate de lăutarul brăilean.
180
Prezente în toate categoriile folclorice, numărul acestor procedee retorice sporeşte considerabil în baladele zise în epoci mai vechi (vezi tabelul nr. 1). Acestora li se adaugă şi alte mijloace discursive, proprii genului, ca: enumeraţiile (cf. §.15.3.1.), antiteza (cf. §.15.5), o topică a frazei epice (cf. §.15.1.3) şi numeroase clişee itinerante, despre care vorbim mai departe.

?O «. MODALITĂŢI DE CARACTERIZARE A EROILOR

•*|.46.0. Prin întregul excurs baladesc colportorii urmăresc să realizeze o cît mai palpitantă desfăşurare în scopul de a cointeresa publicul la cele narate. Pentru aceasta se introduc noi şi noi incidente prin care se imprimă intrigii o evoluţie ascendentă, ce culminează într-un punct nodal, ca apoi să coboare către deznodămîntul aşteptat cu interes. Concomitent cu aceste laturi ale expunerii complexe, colportorii mai săvîrşesc şi altceva, care încununează măestria lor artistică: o caracterologie cît mai diversă şi cît mai adecvată a personajelor. Modalităţile de realizate ţin de însăşi arta lor proprie, de mijloacele expresive, enumerate mai sus, ca şi de dialog şi numai puţin şi de o sumă de clişee itinerante. Acestea sînt utilizate nu numai în scop metodic, ca auxilii ale „zicerii". Rolul lor mai important constă tocmai în sublinierea unor trăsături morale şi fizice ale eroilor, în caracterizarea unor momente cheie ale acţiunii. Astfel că numărul impunător al figurilor de dicţiune i se adaugă un apreciabil număr de clişee „călătoare" ce fac împreună un tot stilistic baladesc complex. Constituite din unul pînâ la zece — douăsprezece versuri, şi acestea imprimă subiectului caracter digresiv. Locul lor în contextul fabulativ variază. Nu s-ar putea spune că vin în anumită ordine, dar nici că ele sînt chemate întîmplător. Ceea ce le indică poziţia este tonul şi evoluţia acţiunii.
§. 46.1. Astfel, în Meşterul Manole, colportorii, ca să imprime tonalitate afectivă şi reflexivă motivului, reiau un laitmotiv care străbate întreaga fabulaţie, ca un fir roşu, ...Var şi cărămidă, j că-i pustie multă, j

că-i lucrare lungă ... Declamate pe un ton lent, distinctiv, ele vin să încarce ţesătura epică cu o stare de nelinişte, cu ceva ce ţine de destinul eroului, care avea să sfîrşească dramatic. Dintr-o altă sferă fac parte însă versurile din Corbea: ...nalt la stat, j mare la sjat / şi voinic cum n-a mai stat.
ţfcŞ. 46.1.2. Dar clişeele au jneniri diferite şi multiple în încrengătura narativă a eposului. în legătură cu aceasta şi structura
181
lor sintactică variază. Semnalam cu alt prilej un clişeu rulant cu funcţie gramaticală de atribut-aupoziţie; dădeam ca exemplu versurile din Chir a: Chir a Chir alină, / floare din grădină, j rumenă călină (reluat de 6 ori). Dar aceeaşi situaţie au şi versurile din Badiul: Bădiuleasă, mult frumoasă, j cu port de cîrciumărească, / cu ochi de puică aleasă (reluat de 5 ori). Clişeul apoziţie are, pe lingă funcţia retorică, stilistică, şi una plastică: metaforică, ca în cazul de mai sus, şi uneori hiperbolică, ca de exemplu din Miul Cobiul, clişeele: B şi D (vezi mai departe tabelul). Dacă în ultimul avem o asemenea figură fundată pe numere (procedeu frecvent în eposul folcloric), cealaltă are o configuraţie metaforică: Ianoş Ungurul, I Ianoş bătrînul, / barba cît brîul, / bată-1 tunetul. "•""•"^ 4 6.1.3. Cea mai frecventă funcţie a clişeului rulant este însă de subiect. Exprimat prin două-trei versuri, ale căror substantive sînt îndeobşte la nominativ (dar şi la vocativ), clişeul constituie nucleul narativ important. Fiind reluat de mai multe ori, are drept efect să îngroaşe liniile episodice legate de eroul central; formează astfel punctul de atracţie al baladei. De obicei urmează după un vers interogativ: cine se-ntunecă j şi nu mai mănîncă? Miul Cobiul..., (G. Dem. T., p. 490, v. 2—3,5). Mai frecventă este cealaltă poziţie; de a fi în fruntea frazei poetice: Miul Cobiul... I dacă-mi auzia... (Ibid., v. 145); sau: Miul Cobiul... I măre, ce-mi făcea... {Ibid., v. 197). în dependenţă, cum afirmam mai sus, de tonul narativ al baladei, forma morfologică a clişeului ia aspecte conforme acestuia, trecînd de la nominativ la vocativ. Astfel: — d-alei Miule, / măiCobiule, \ ştii cin' ne-a-n-detnnat ?
Asemenea poziţii şi evoluţii sînt frecvente, expozeul baladesc avînd de scop să intereseze prin incidente, dar şi să impresioneze printr-un mare debit afectiv. Din aceasta decurg frazele poetice interogative, exclamative, interogativ-disjunctive.
§. 46.2. Tendinţa colportorului către latura afectivă a discursului baladesc se vădeşte în structura clişeului predicat. Modele ca următorul: Miul ce-mi făcea, / Miul ce-mi dregea {Ibid., p. 490, v. 43—44); sau: Murgul ce-mi făcea, / Murgul ce-mi zicea {Ibid., v. 77 — 78) îmbracă variate forme asemănătoare. Ele impun un ritm narativ vivace, accentul căzînd pe verb. (Vezi în acest sens numeroasele exemplificări din Meşterul Manole, ca: D, F, G,
H,J.) m
182
DIALOGUL
§. 47. O altă modalitate de caracterizare a eroilor o constituie dialogul. în altă parte a studiului de faţă arătam importanţa acestui procedeu şi particularitatea lui în epos, unde apare sub forma dialogului antapodoză (cf. supra §. 16).
Mai jos oferim cititorilor o sumă de clişee itinerante, drept ilustrare a ceea ce am sesizat prin expunerea noastră.
ANEXA I
DIN CLIŞEELE ITINERANTE 1
Meşterul Manele (p. 460 — 670)
A
...cei nouă zidari, / nouă meşteri mari: a) v. 11 —15; b) 34 — 38; c) 129—133; d) 234—235; ej 239—242; f) 284-285; g) 599-600; h) 650—653; i) 700—704; j) 759—760. (Este cel mai frecvent clişeu; ia forme diferite, fiind încadrat iniţial într-un segment amplu; devine apoi subiect, mărginit la versurile de mai sus; este reluat de 9 ori.)
B
...un zid învechit, j un zid părăsit, j de mult părăsit a) 23—25; b) 62-64; c) 83—85; d) 137—139 (reluat de 4 ori).
C
noiaş, purcăraş: a) 46—49; b) 56—59; c) 73—74; d) 100— 101; e) 116—117 (reluat de 5 ori).
D
— hai cu noi îndată... v.: a) 67—68; b) 98—99 (reluat de 2 ori).
E
var şi cărămidă, j că-i pustie multă, j că-i lucrare lungă... v.: a) 158-160; b) 176—178; c) 506—508; d) 527—529 (reluat de 4 ori).
F
Ziua ce-mi zidea j noaptea se surpa... v.: a) 185—188; b) 194— 195 (reluat de 2 ori)
G

Manole cum sta j şi de sus privea... v.: a) 360—364; b) 405— 407; c) 441—443 (reluat de 3 ori).
183
H
Doamne, Doamne sjinte... v.: a) 372—375; b) 414—417; c) 449—452 (reluat de 3 ori).
I
...doar s-o speria, j doar s-o-mpiedica... v.: a) 381—386; b) 425—429 (reluat de 2 ori).
J-
Manole, Manole, j zidul rău mă strînge... v.: a) 536—543; b) 560-564; c) 617-621 (reluat de 3 ori).
L
...dârei mi-o zidea, / zidu se-nălţa... v.: a) 511—514; b) 547— 550 (reluat de 2 ori).
M
Sjîntă monastire j pentru pomenire, v.: a) 631 — 632; b) 657— 658; c) 672-673; d) 710-711; e) 731—732; f) 751—752; g) 810— 811; h) 815-816 (reluat de 8 ori).
Oiţa năzdrăvană (p. 435 — 437)
A
La Picior-de-munte, f pe dealuri mărunte... v.: a) 1—3; b) 14— 16; c) 79-80 (reluat de 3 ori).
B
...cu trei dorojani, jfeciori de mocani... v.: a) 12—15; b) 69— 70; c) 97—98 (reluat de 3 ori).'
C
o oaie Mrsană, j oaia năzdrăvana... v.: a) 33—34; b) 54—55 (reluat de 2 ori).
D
— oiţă, oiţă, I oiţă plăviţă... v.: a) 44—47; b) 86—89 (reluat de 2 ori).
E
...de s-au domuit j şi mi s-au vorbit... v.: a) 74—76; b) 94—96 (reluat de 2 ori).
Corbea (p. 517-527)
A
baba slabă şi-njocată, j dar la minte înţeleaptă... v: a) 54—58; b) 71-78; c) 223-229) (reluat de 3 ori).
184
B
Jupîneasa C ar pena j adusă din Slatina... v.: a) 242—245; b) 280-284; c) 471—474 (reluat de 3 ori).
C
...cu lănţuşul pus la gît / şi la piept pecetluit... v.: a) 550— 553; b) 597—599 (reluat de'2 ori).
Mini Cobiul (p. 490-496)
A
Miul I Cobiul I ăla sglobiul... v.: a) 5-8; b) 143-145; c) 194— 196; d) 297—298; e) 346—348; f) 392-394 (reluat de 6 ori).
B
Ianoş Ungurul, I Ianoş bătrînul... v.: a) 138—141; b) 173— 175; c) 215—216; d) 301—303; e) 359-362 (reluat de 5 ori).
C
— hai murgule, hai, j grija mea să n-ai... v.: a) 148—149; b) 159—161; c) 192-193 (reluat de 3 ori).
D
...patruzeci şi cinci,/ cincizeci fără cinci... v.: a) 130—137: b) 176-182; c) 223—227;d)284—288; e) 470-476 (reluat de 5 ori).
E
...din cobuz de soc j mult zice cu foc... v.: a) 205—210; b) 244— 249; c) 353—354; d) 465; e) 535—540 (reluat de 5 ori).
Badiul (p. 538-550)
A
...cîrciumarul frîncilor, / măcelarul turcilor... v.: a) 12—16; b) 687-692; c) 747—755 (reluat de 3 ori). B
— Bădiuleasâ j cu port de cîrciumăreasă ... v.: a) 62—68; b) 79—86; c) 118-124; d) 669-675; e) 938—944 (reluat de 5 ori).
C
— mulţumim, agatelor, / cinstiţi caimacanilor... v.: a) 71—74; b)97—101;c) 128—132; d) 722—727; e) 782-789 (reluat de 5 ori).
D
...de piciorul hornului, j la dogorul focului... v.: a) 230—234; b) 541—545 (reluat de 2 ori).
185

Turcul bea, I se veseleşte... v.: a) 246—257; b) 318—330; c) 387—401 (reluat de 3 ori).
Toma Alimoş (p. 581—584)
nalt la stat, / mare la sfat... v.: a) 12—14; b) 85—86; c) 135-136 (reluat de 3 ori).
Chira Chiralina (p. 643—647)
Un arap buzat, / negru şi ciudat... v.: a) 12—13; b) 48—49; c) 79—80; d) 110—114; e) 179—181; f) 222—225; g) 296—297 (reluat de 7 ori).
B
Chiră Chiralina, Ifloare de grădină, / rumenă călină... v.: a) 25-27; b) 37—39; c) 55—57; d) 87—89; e) 159—161; f) 242— 245 (reluat de 6 ori).
C
Dar Chira-mi rîdea j şi nici n-asculta... v.: a) 45—46; b) 76— 77; c) 106—107 (reluat de 3 ori).
D
iar vin mai cerea, [vin ca să mai bea... v.: a) 50—54; b) 81 — 86 (reluat de 2 ori).
E
ia-mă tu pe mine / ca să trăieşti bine... v.: a) 40—41; b) 58—59 ; c) 90—91 (reluat de 3 ori).
F
fraţii Chirii, / hoţii Brăilii... v.: a) 145—150; b) 200—205; c) 230-235; d) 300-305; e) 325-330; f) 346—351 (reluat de 7 ori).

§. 47.2. Din cele expuse reiese că clişeele itinerante constituie o altă faţă a tehnicii digresive sau dilatorii. Ca şi figurile retorice, ele sînt chemate să coloreze emoţional discursul ori să-1 axeze conţinutistic, prin umbre mai puternice ori prin lumini strălucitoare. Astfel, asemenea stare au toate clişeele semnalate, cu deosebire sub literele C, D, E. Dar clişeele itinerante sînt însă

şi nuclee sintactice, procedee cu anumit rost în înlănţuirea episodică, cum arătam mai sus. Astfel:

§. 47.2.1. Sînt clişee-subiect, o modalitate tipică discursului baladesc, expuse sub forma amplă a unei întregi fraze poetice (vezi ■ca exemplu A, Meşterul Manole, Chir a).

§. 47.2.2. Sînt clişee-atrihut apoziţie. Un ilustrativ exemplu îl formează versurile din Chir a (de sub B). Dublînd subiectul, acestea vin ca o podoabă metaforică.

§. 47.2.3. în raport direct cu tonul baladesc al discursului, funcţia sintactică variază şi ea, putînd fi complement de loc (timp), •ca în Oaia năzdrăvana (sub A); în acelaşi motiv, clişeul apare sub formă de dialog, la vocativ (sub C).

Am enunţat cîteva astfel de structuri sintactice, fiindcă ele aduc după sine o structură specifică a frazei poetice

a) -j,
"b) I
d) 4.
e) |
f) 4.
g) Y
h) |

ANEXA II CLIŞEE-ANTAPODOZICE

1

Meşterul Manole

■— noiaş purcăraş... / nu cumv-ai văzut...
— > ha, doamne, am văzut... j pe unde am trecut
colo...
— iată c-ani găsit...
— > iată c-am găsit...
— un vis că visa...
— > şi io am visat...
— hai să ne legăm ...
— > şi el cum zicea / cu toţi se lega...
— Drăguţă Caplea,... / ia să mi te scoli...
— > Mîndra Caplea... / ea mi se scula
— Dă, Doamne, ş-acum / ca să crească-n drum
— > Domnul /-asculta / că, măre, creştea...
— orice te-am rugat, j toate mi le-ai dat...
— > el cum se ruga, I Domnul /-asculta...
— cîte te-am rugat,} toate mi le-ai dat...
— > şi cum se ruga, / Domnul /-asculta...

V : 60—66
V : 79—86

V.	153-157
V.	164—171
V.	217—225
V.	252—260
V.	261—266
V.	278—283
V.	327—341
V.	342—356
V.	: 376—380
V.	389 —401
V.	416-419
V.	430 —440
V.	449-464
V.	465-481

187
Mhil Cobiul
a)
c) d)

şeaua te-apasa...		v.: 50
şeaua nu m-apasă...	V.	78— 83
ori şeaua j ori zeaua...	V.	92—100
nici şeaua / nici zeaua.	V.	107—115
la Vadul săpat...	V.	161-181
idem (v. răsturnate)		
doi~trei să plecaţi, j drum să-i astupaţi	V.	252-282
iute să venim, / calea să-ţi oprim	V.	305—326

3
Badiu

îl "ii
e)
galbenei că doMndeşte...
> galbenei agonisim... umple cu galbeni poala...
> poala cu bănet umplea... pune fala la nălbeală...
— > punea faţa la nălbeală...
şi-nhaţă cofiţele...
— > cofele că apuca...
— buzdugamd azvîrlind...
— > buzdugan d-oi azvîrli...
— nu vi-i omul de iertare...
— > nu ni-i omul de iertare...
— propteşte-ţi spatele uşii

— Neculcea uşia proptia...

V. 32-35
V. 114-117
V. • 275—291
V. 396-306
V. 342—360
V. 361-377
V. 411—43:)
V. • 447—460
V. 573-587
V. 588—627
V. 732-739
V. 769-776
V. 848—851
V. 853-856

Toma Alimoş

să te-ncerci la bătrîneţe... ■ > ca s-arăţi la bătrîneţe...

v.: 162-164 v.: 175-176

188

TABEL STATISTIC STILISTIC

1 Numele baladei — colecţia —	Nr. versu rilor	Figuri retorice 8	O o	a —	Alte figuri	Clişee Număr	itine-	dialog
— Alecsandri Meşterul _GDem.T. Manele: — Tocilescu	344	13	5	3	— isofonii — paranomasie — parigmenon	2 1 1	4	-
	824	32	1	3	— parigmenon	4	11	8
	345	7	2	—	..	1	4	—
— Alecsandri	124	6	2	-	— enumeraţie — antiteză	3 1		
Mioriţa: — G. Dem. T.	212	3	-	2	— parigmenon — reduplicare	1 1	3	2 8
— Costăchescu — Sado-/eanu	257	15 *	--- --		— reduplicare — paligmenon — enumeraţie	3 2 6	-	
— G. Dem. T. Corbea: — idem — idem	403	4			— parigmenon — hiperbole	1 3	3	
	870	37	—	7	— hiperbole	8		
	375	5			— gemi naţie — hiperbole	1 3	1	1
- G. Dem. T. Miu Cobiu: — idem	540	25	1	3		2	5	4
	3-S3	11	-	2	— parigmenon — hiperbole	2 1	1	-

— Alecsandri Badhi: — G. Dem. T. — A. Popescu	156	6 29	2	2 12	— enumeraţie — paranomazie — antiteză	1 1 1	-	-
	1020				— reduplicări — simplocă	6 2	5	7
	170	6	-	4	— reduplicări — omonimii	4 2	2	
— Alecsandri — G. Dem. T. Toina A limoş: — Tocilescu	139	9	-----	1 A	— parigmenon — reduplicări	1 1	—	1
	265	6			— reduplicări — hiperbole	~5 ~ 2		
	265	6*	-	-	— geminaţii — parigmenon — epenteze	4 2		-
— Alecsandri - G. Dem. T. Chiia: — A. Popescu 1	175	17	-	—	-	—	4	-
	395	10	---	1	-	nr	7	1
	156	«	--	| 2 (	— hiperbolă — paranomază — antiteză	i i		

* Se mai intîlnesc 12 anafore conjuncţionaîe, lăutarul stăpîniiid tonul recitativ.

189

REPETIŢIA-FENOMEN STILISTIC MULTILATERAL

Am arătat mai sus (§.6) cum muzicalitatea poeziei folclorice-este augumentată printr-o sumă de procedee sonore, dintre care „figurile eufonice" ocupă loc principal. Şi de asemenea am mai indicat cum virtuţile discursive ale lexicului se fundează tot pe un număr apreciabil de reluări sub diferite forme (cf. supra §. 13). în sfîrşit însăşi topica frazei devine digresivă în urma altor reluări, predominate de polisindet şi de şabloane fixe.

Sînt unii cîntăreţi ca Petrea Creţul Şolcan, „lăutarul Brăilei",, care narează multe dintre subiectele cîntecelor eroice după o teh nică dilatorie. Figurilor de dicţiune sintactice (cf. supra §. 14) li se adaugă un mare număr de clişee itinerante şi dialoguri apo-dozice, care imprimă discursului retorism. Manevrate cu o dexteritate remarcabilă, digresivitatea lor place chiar la lectura textelor, ca să nu mai vorbim de impresia produsă în timpul declamării-publice. Căci prin astfel de procedee expunerea capătă nuanţări potrivite, trezeşte emoţii în sufletul ascultătorilor.

Asemenea mod de expunere ţine, desigur, de temperamentul cîntăreţului. Aceasta însă nu cu exclusivitate. Căci dacă în unele balade, zise de lăutarul amintit, ca Meşterul Manole, Corbea, Miul, Badiul, predomină tehnica digresivă, nu acelaşi lucru se petrece în altele ca Mioriţa sau Toma Alimoş. In cuprinsul acestora volumul reluărilor sub forma figurilor de dicţiune sau a clişeelor itinerante descreşte, expunerea căpătînd echilibru stilistic. Remarca ne face să afirmăm că tehnica expozitivă este în raport nu numai cu temperamentul colportorului, ci şi cu subiectul.

Dar o variantă la Toma Alimoş, zisă într-o altă epocă (1900,. col. Tocilescu), înregistrînd un acelaşi număr de versuri ca la. G.Dem.T., evoluează către un profil stilistic digresiv totuşi, prin numeroasele procedee retorice (anafore elementare, conjuncţio-nale, figuri sintactice etc). Un fenomen similar înregistrează şi. Mioriţa zisă de Gh. Avasiloaiei (varianta Costăchescu-Sadoveanu,, 1929). Dublă ca număr de versuri faţă de varianta Alecsandri (şi mai dezvoltată decît a lui G.Dem.T.), întinderea ca şi frumuseţea acesteia rezultă din mulţimea figurilor de dicţiune, morfologice şi sintactice, a numeroaselor clişee itinerante.

Ceea ce înseamnă că observaţiile de mai sus se cer a fi întregite în sensul că profilul stilistic al discursului baladesc depinde-

190

nu numai de temperamentul cîntăreţului şi natura subiectului, ci şi de epocă. Toţi aceşti factori împletiţi între ei fac ca balada să fie zisă într-o anumită manieră stilistică, caracterul ei digresiv sau reductiv fiind în dependenţă de numeroase circumstanţe.

în colecţiile vremii noastre (vezi Al.I. Amzulescu şi I. Aure-lian Popescu), aceasta apare într-o cu totul altă haină stilistică. Este expusă simplu, la modul realistic.

Celor. menţionate mai sus, alăturăm un tabel statistic cu figuri retorice şi clişee itinerante la cîteva balade (p. 189).

CAP. III

DISCURSUL INCANTAŢIILOR

Subtipuri: §.49.1. Discursul invocativ; §.49.2. Discursul imperativ; §. 49.3. Discursul fabulativ; §. 49.4. Discursul mixt; §. 49.5. Aspecte ale limbajului poetic

în folclorul popoarelor există un bogat capitol de literatură tradiţională asociată de sănătatea omului sau a altor fiinţe. Este milenara poezie a incantaţiilor, fixată, de cele mai multe ori în proză ritmată, vecină cu versurile. Românii o cunosc sub numele de „descîntece", „farmece" sau „vrăji".

§. 48.0. Născute în condiţii istorico-sociale tipice unor perioade cînd omul se afla pe cele dintîi trepte ale evoluţiei sale, asemenea creaţii orale păstrează şi astăzi ceva din caracteristicile poeziei primare. Erau spuse altădată, la căpătîiul celui suferind, de către „descîntătoare", un fel de babe-vrăjitoare, într-o ambianţă cu totul specifică, de taină şi mister. Cuvîntul era orîn-duit sub forma unei cuvîntări continue, însoţit de mimică şi gest. în expunerea „textului", descîntătoarea accentua mai puternic pe unele cuvinte, lungindu-le; pe altele le şoptea în taină, îndulcindu-le. Din întreagă această manieră de a rosti poezia, rezulta un anumit tempou.

Tonurile invocativ şi imperativ aduc după sine o anumită structură a frazei, creează o aşa-numită oratio perpetua, inter-punctată din loc în loc de pauze. Rostirea sacadată, proprie unei fluenţe armonioase, naşte un fel de poezie melodizantă cu totul distinctă faţă de doină ori baladă, ca să nu mai vorbim de colindă ori poezia de ceremonial. Se observă că nu cuvîntul metaforic are vreo funcţie; căci, dacă ar fi aşa, acesta ar fi creator al unui

192

alt plan, figurativ, cu totul de prisos în cazul descîntecului ce avea în societatea primară funcţia cunoscută. Spus în focul mîniei sau în lamentaţiile rugăminţii, cuvîntul primea puternică forţă sugestivă. în asemenea ambianţă, apar ca foarte necesare pentru structura artistică a descîntecului variatele forme repetitive, întregul sistem retorico-sintactic.

Afirmaţia cu privire la planul figurativ nu trebuie luată în sens exclusivist. Din unele studii întreprinse asupra acestei categorii folclorice rezultă că important este şi „tezaurul de imagini", o înclinare a autorilor anonimi către „fantezie şi grotesc", către „cromatismul" limbajului (Papadima, p. 394—404). Demonstraţia se susţine, fiindcă şi în aceste creaţii populare colportorii dau dovadă de talent şi de o mare capacitate de invenţie. Observăm însă că limbajul colorat, ca o podoabă, vine să susţină tocmai un ton al frazei, asupra organizării căreia ne propunem să ne oprim, mai mult.

§. 48.1. Analiza bogatelor materiale, adunate şi coordonate cu zel de Artur Gorovei (1931), ne-a dus la delimitarea a patru sub tipuri ale discursului: a) invocativ; b) imperativ; c) fabulativ; d) mixt.

Prin examinarea unor tehnici şi a unor forme retorice, curente în vorbirea obişnuită şi atît de frecvente în poezia folclorică şi, de asemenea, printr-o analiză a diferitelor tipuri de discurs folcloric, am ajuns să aruncăm alte lumini asupra esenţelor, valorii şi autenticităţii creaţiilor orale de acest gen.

DISCURSUL INVOCATIV

Asemenea mod de expunere, propice unei bune părţi din poezia incantaţiilor, are drept enunţ tematic incipient implorarea unor fiinţe externe, forţe ale naturii, ca ele să vină în ajutor omului violentat prin boală, de către „duhuri rele". O inclamare a acestora se face în limitele unei poezii sugestive.

§.49.1. Prima secvenţă a discursului invocativ o formează fraza nominală, exprimată la exclamativ (prin vocativ), ca de exemplu: apă limpede, apă lin stătătoare (p. 228) sau: Tu, argin-tule, jiorosule, ruginitule, coclitule etc. (p. 227). Invocarea unui element din natură ori a unei fiinţe este urmată de o avalanşă de epitete restrictive de o natură distinctă faţă de cel din doină ori colindă. Enumeraţia, care constituie şi ea o modalitate caracte-

193

ristică genului, se face în strîns raport cu funcţia unei asemenea poezii: de a sugestiona, de a „vrăji", cuvîntul, după credinţa colportorilor, avînd astfel de valenţe.

Deseori secvenţa primă a discursului invocativ o constituie numele bolilor: voi băbiţelor, voi băbiţoilor (p. 232) sau: hub'ă albă, bubă neagră... Astfel de formulări sînt extinse la nesfîrşit, „buba" fiind de toate culorile şi de provenienţe dintre cele mai curioase: roşie, dar şiporoşie, căprească, dar şi căiască, văcească, oiască (p. 257, 262, în cazul de faţă e de 30 de feluri). Coloristica devine bizară, iar derivările de noi termeni — forţate uneori, făcute nu în spiritul limbii.

Această primă secvenţă o formează alteori un tablou, descîn-tecul luînd calea unei alegorii, ca de exemplu: oaie laie bucălaie / zboară-n deal şi ciobanii şueră-n vale, / oaia a gătit de zberat, / ciobanii deşuerat / şi orbalţul de săgetat (p. 245). Poate fi, de asemjenea, o admirabilă imagine poetică: Vîntu bate, / grîu cade, / codru se-ncheie, \ oasele, lui... (p. 222). Mai poate fi, în cazuri rare, o formulare sonoră, paronomazică (cf. supra §.6.3): Păsărue, pis-tiue I pe bucium se sue (p. 401).

Asemenea formulări ale primei secvenţe au drept finalitate să trezească afectivitate, imprimînd astfel discursului, de la început, notă lirică.

După asemenea secvenţă — mai lungă sau mai scurtă — urmează o a doua — verbală. Elementele naturii, ce ar putea constitui auxilii ale descîntătoarei, sînt implorate să-i sară în ajutor. „Apa", de

exemplu: ...să mi-l speli şi să-l limpezeşti; ...să umbli de la trei zile la nouă, ca..., să rămîie curat ca argintul.
Exprimată la conjunctiv, ideea de dorinţă corespunde tonului acestui discurs, care implică o topică indirectă liberă.
Cea de a treia secvenţă este a circumstanţelor, de loc, timp şi mod. Astfel, la exemplul de mai sus (argintul să umble): ...prin toate oasele, j prin toate vinele, / prin toate încheieturile (p. 227). Enumeraţia, de data aceasta, fundată pe reluarea aceloraşi sintagme, fiind anaforică, are drept scop să îngroaşe starea afectivă.
Ultima secvenţă o constituie o formulă finală: X: să rămkîă curat şi luminat, ca... (urmează o comparaţie).
Schema sintactică mai sus semnalată, cu mulări lingvistice corespunzătoare, rămîne, în general, aceeaşi. Ceea ce se schimbă sînt detaliile etnografice şi psihice, corespunzătoare şi ele tematicii dezvoltate.

i §.49.1.1. Din exemplele date rezultă că enumeraţia, ca figură de «dicţiune, este un procedeu curent în poezia vrăjii şi descînte-cului. Aceasta este explicabilă tocmai prin funcţia acestei poezii. Ea 'poate fi cumulativă, ca în exemplul „anaforic" de mai sus, dar Işi iterativă, din cîte se va vedea mai departe. Enumeraţia mai poate fi amplificatoare sau evolutivă, calităţi legate toate de o poezie a persuasiunii, cum este descîntecul. în centrul acestor procedee este aşezată hiperbola. Figură plastică, în poezia incantaţiilor aceasta devine un simplu procedeu repetitiv. Este exprimata printr-o retorică a numărului, ca de exemplu: a ieşit o fată frumoasă, dintr-o casă jrumoasă cu... 99 de lopeţi, cu 99 de greble, cu 99 de mături etc. (op.cit., p. 210, 287). Acest număr apare curent într-o astfel de comunicare hiperbolică (mai vezi p. 232). în poziţie similară este şi numărul 2. Referindu-se la izgonirea bolii: ...cu 9 păcurari, cu 9 hoţi, cu 9 berzi, cu 9 puşti... (p. 224, cf. 269). Hiperbolizarea de acest fel evoluează, uneori, către o formulare eufonică (paronimică), ca următoarea: ţi-oi da o mie de spice / voinice, / o mie de tulei / de-ai mei.
|i 49.1.2. Există în mod frecvent şi o altă formă de hiperbolă: cumulativ-evolutivă. Ca efectul curativ al descîntătoarei să spo-rească
l aceasta adoptă o înşiruire ca următoarea: Cine a jăcut cu o mînă, j eu desfac cu două, / cine a făcut cu două, / eu desfac cu trei etc. (p. 228). Astfel de enumeraţie implică paralelismul ascendent.
Discursul invocativ este emotiv ori expresiv. Imaginile, de o coloristică specifică, trec în penumbră; importante devin elementele fonice, morfologice şi o topică a frazei, din care, deocamdată, am sesizat cîteva aspecte.

DISCURSUL IMPERATIV

Atitudinea colportorului în acest discurs este alta decît cea invocativă. Vrăjitoarea sau descîntătoarea nu mai roagă spiritele vrăjmaşe omului, nu le mai imploră să fie bune să intervină în favoarea lui. Ea le porunceşte ca să „iasă", să „fugă", să „piară", pentru ca astfel cel bolnav să rămînă „curat" şi „luminat". Tonul este, aşadar, imperativ.
§ 49,2. Asemenea modalitate implică o primă secvenţă verbală, exprimată la modul imperativ. Ea capătă avînt retoric,

discursivitatea persuasivă rezultînd dintr-o enumeraţie sinonimică: Ieşiţi aruncături, ieşiţi făcături, ieşiţi ţipaturi, ieşiţi junghiuri etc. După asemenea enumerare în care doar numele sinonimic variază, ideea verbală este reluată la alt ton impus de negaţie, înţelesul rămînînd acelaşi: nu jace dureri, nu jace supărări..., ieşiţi şi pieriţi (p. 229).
Din cîte se observă, expunerea persuasivă este aconjuncţio-nală, în asindet. Verbele, cu complinirile lor, se alătură în paralel, prin parataxă, mărindu-se astfel efectul, versurile devenind sugestive. Pe de altă parte structura verbală a acestei prime secvenţe imprimă poeziei afectivitate şi mai cu seamă mişcare, ceea ce face ca descîntecul de acest tip să evolueze către o structură epică.
§. 49.2.1. Secvenţei imperative îi urmează o întregire complimentară nominală: Ieşiţi din cap, de sub cap, j din pâr, de sub păr, I din creieri, de sub creieri... Expunerea continuă într-o asemenea avalanşă nominală, eliptică de predicat (cu nu mai puţin de 46 asemenea formulări). O astfel de elipsă, foarte frecventă în poezia vrajei, devine procedeu stilistic, o „figură sintactică", desemnată de retorica antică prin termenul de zeugma (cf. supra §. 17.2).
Din cîte remarcăm, însăşi repetarea urmează un anumit canon: un substantiv, precedat de o prepoziţie („din") este reluat exact a aceeaşi formă morfologică, schimbată fiind doar componenţa prepoziţiei a doua („de sub"). Procedeul, prin excelenţă discursiv-persuasiv, vizează crearea unei ambianţe sugestive, proprii acestei poezii. Fenomenul nu trebuie privit singular, izolat. Acesta se încadrează unor rclurări mai ample, unei facturi iterative, tipice poeziei vrăjilor.
Din cîte se mai observă şi din alte exemplificări, procedeul aparţine domeniului sintaxei, la mijloc

nefiind vorba de nici o urmă de fantazie şi nici de memorie, ci doar de o inventivitate sau mai bine zis de corelări lingvistice, bine stăpînite de colportori, încît poezia descîntecelor posedă, ca oricare alt gen folcloric, o termică a ei, un model, în cazul de faţă fundat pe imperativ. Acest ton solicită tocmai clişee de anumită structură.
§. 49.2.2. După asemenea părţi, semnalate mai sus, urmează o secvenţă imprecativă. Duhurile rele, vrăjmaşe omului, sînt ameninţate: „...că de nu-i ieşi, că de nu-i pieri, j cu maiute-oizdrobi, J cu toporu te-oi tăia etc. (Ibid., p. 230)

Aş spune că în această parte fantezia este la largul ei. Vrăjitoarea, deşi urmează un tipic modelator, inventează cele mai posibile şi imposibile, mai fantastice ori groteşti pedepse; simu-lînd mînia şi alte stări învecinate acesteia, ea creează cuvinte aprigi ori epitete colorate, imagini pitoreşti.
§. 49.2.3. Ca să creeze fluenţă sugestivă, vocea colportoarei ia nuanţe modulatorii variate. Tonul imperativ impune inversiunea normală a predicatului. De cele mai multe ori acesta trece pe locul întîi, înaintea subiectului, ca de exemplu: fugi scîrbă de la mîncare j, fugi scîrbă de la culcare, / fugi scîrbă de la băutură etc. (p. 218). Ca în blestem, în partea imprecativă a discursului, fraza poetică evoluează către contorsiuni dintre cele mai sinuoase; astfel: a) ieşi tu, bubă mare... b) nu-1 înjoca, / nu-1 săgeta... c) nu te face, / nu te coace... d) că tu te-i încuibi şi te-i lăcătui... e) cu cotreanţă te-oi afuma şi-n coajă de nucă te-i băga (p. 244). Deseori, în partea finală deobicei, ca o istovire a tuturor tentativelor de a afla spiritul nefast, vrăjitoarea exprimă o avalanşă predicativă inversată în felul următor: a) nicăieri nu l-o aflat, j
b) decît numai în trupu lui N. af latu-l-o, / săpatu-1-o, / tăiatu-1-o;
c) în cuptor de fier aruncatu-l-o, j cu cociorva de fier înturnatu-1-o/... etc. (p. 239).

DISCURSUL FABULATIV

§. 49.3. într-un mare număr de descîntece, vrăjitoarea adoptă discursul narativ. Modalitatea n-are nimic de-a face cu cea din expunerea baladei sau a colindei ori a cîntecului lirico-epic. Păs-trînd natura discursivă a genului, se imaginează de către colportoare cum: X: a) pleacă; b) se întîlneşte cu cineva; c) duce un dialog aluziv; d) urmează o parte cu imprecaţii (blesteme); e) şi o poruncă adresată duhurilor nefaste, ca să se încheie cu o formulă finală. Asemenea momente întruchipează o anecdotică tipică, susţinută de un limbaj adecvat.
§ 49.3.1. a) Cei care pleacă sînt: fiinţe fabuloase, ca Barbă-Cot, 9 fraţi, 99 de taţi, trei fete etc. Deseori este indicat numele bolnavului (X); alteori se subînţelege că însăşi descîntătoarea pleacă, expunerea făcîndu-se la modul direct: „m-am sculat, m-am sinecat..."
Formularea verbală din enunţ aduce după sine, în chip obligatoriu, o determinare circumstanţială: cum, de unde şi unde,

cînd X pleacă de la casă, de la masă, / pe cale, pe cărare, / gras şi frumos,/ rumen şi voios (p. 211); sau: Statu-Cot ...cu barba de un cot, cu ochii cît cepele, j cu dinţii ca secerile, / din casă în casă, / din masă în masă (p. 224); a) sau: cu cuţite ascuţite, / cu săbiile gătite, I cu puştile încărcate, în pădurea mare (p. 274).
în această parte a discursului, descîntătoarea este la largul ei; are bun prilej să improvizeze, să fantazeze, creînd un plan fictiv cu tablouri fabuloase, unele bizare ori groteşti, altele pitoreşti. Reluarea aceloraşi cuvinte, fie prin dublare iterativă ca mai sus (a), fie prin derivaţii de la aceeaşi rădăcină, cum constatăm şi în altă parte, se încadrează unui sistem retoric tipic poeziei incantaţiilor.
§. 49.3.2. „Plecarea" este urmată de întîlnirea cu cineva, în exemplul de mai sus: cu ...vîntoasele, sau cu zmeul, cu zmeoaica, cu primitoriu, cu primitoarea, cu zburătoriu, cu zburătoarea etc. (p. 242). Enumeraţia, din cîte se observă, se face prin reluarea cuvintelor la alte forme morfologice. Retorica antică şi cea modernă denumesc procedeul cu termenul de parigmenon. Exemplelor de mai sus, mai adăugăm şi altele de o natură morfologică diferită: ...cu greblele-l greblaţi, cu joarjecele forfecaţi, cu măturile-l măturaţi (p. 212). Asemenea procedeu de a repeta rădăcina prin verb, în alte părţi apare inversat, verb — substantiv: să nu sapi cu sapele, să nu seceri cu secerele... (p. 227), constituie o modalitate de exprimare caracteristică în poezia incantaţiilor.
Uneori reluările sînt dublate de sonorităţi lingvistice, în homeoteleuton, ca de exemplu: cuţite — ascuţite ~ gătite etc, care au drept efect să sporească caracterul sugestiv al poeziei.
Fiinţa cu care se întîlneşte este straniu înfăţişată: cu cal pintenog, cu nouă urşi, cu nouă, ogari născuţi, crescuţi etc. (p. 239). Expunerea, din cîte se observă, ia turnură narativă hiperbolică. Aceasta n-are însă nimic comun cu eposul eroic; rămîne în limitele unei poezii asociative şi aluzive, apropiindu-se întrucîtva de colindă. Numai că, în cazul de faţă, funcţia fiind cu totul alta, curativă, de vindecare a bolnavului prin poezie sugestivă şi magie imitativă, sistemul retoric diferă. Chiar imaginile groteşti, nonsensurile sînt invenţii lingvistice, formulate cu asemenea scop. Căci ce pot să însemne cuvinte ca următoarele: „...ajuns-am, poposit-am, bătut-am la porţile de apă(!), cu lacăte de foc (!)" (p. 269)? Nimic altceva decît o persuasiune verbală, însoţită de anumite acte, de gesturi, utilizate de colportoare,

prin care sugestionează, alinînd — ipotetic — suferinţa bolnavului.
198
§. 49.3.3. „ în tîlnirea" aduce în chip firesc dialogul de cele mai multe ori realist. Căci descîntătoarea poartă cu bolnavul ori cu o fiinţă aflată de faţă (o rudă), de multe ori cu ea însăşi, o convorbire la modul direct:
— ce plîngi (cutare), ce te tînguieşti?
— eu cum nu m-oi tîngui...
— taci, nu te tîngui, nu te glăsui, haidem. .
Ca apoi, după asemenea secvenţă, dezvoltată printr-o mai lungă anecdotică, descîntătoarea să se adreseze direct bolii, poruncind: ...tu, boală puturoasă şi uricioasă, să te duci unde cucoş negru nu cîntă, unde urmă de om nu se face... (p. 241). Astfel de tablouri sînt numeroase. Ele se nasc din mînie, care este bine calculată, numai ea fiind potrivită momentului. într-o asemenea stare sufletească, descîntătoarea face uz, ca în discursul imperativ, de imprecaţii sau blesteme.
§. 49.3.4. Secvenţa dialogată constituie pentru discursul anecdotic partea centrală, cheia expunerii însăşi. Deseori convorbirea este aparentă, simplă modalitate de comunicare. Colportoarea duce dialogul cu „trei surori a soarelui", cu vegetale, animale, cu elemente ale cosmosului; uneori descîntecele se reduc doar la astfel de convorbiri, poezia fiind lipsită de celelalte verigi. De exemplu:
— Bună dimineaţa, salcie!
— Şezi, dac-ai venit!
— N-am venit să şed, ci am venit să te întreb... (p. 226). Sau alt exemplu:
— Vacă mare roşie, ce zberi la fereastră,
— Da' nu zber de mîncare... (p. 221).
Convorbirea, astfel purtată, este simplu pretext pentru a „des-cînta", oferind „leacuri", poezia avînd un rost practic.
DISCURSUL MIXT
§. 49.4. Uneori, dictat de tematică (natura bolilor), întîlnim discursul mixt. Descîntătoarele încep într-un ton invocativ, cu o chemare la vocativ, pentru a trece apoi la tonul imperativ. Formulînd o poruncă, ea e urmată de tot ce aduce după sine asemenea secvenţă verbală.
Alteori, cele două moduri şi mai cu seamă expunerile anecdotice, sînt întregite de dialog, fie real sau aparent. Astfel, prima
199
secvenţă (a) capătă o frecventă contorsiune, exprimată în felul următor: ...babiţă mîncăcioasă, j babiţă uricioasă, sau numele oricărei alte boli... (p. 231).
După asemenea formulă iniţială urmează rugămintea-poruncă exprimată la imperativ b): ieşi (din N.), nu-l junghia, nu-l cîrcia, nu-l spăria etc. Secvenţa imperativă capătă de obicei flexiuni multiple b'): du-te de îngălbeneşte j şi spărie şi-mi vrăjeşte: la ogorul cu păsat, la pîrîul cu pietrele...; c) unde păsările nu umblă, j unde cocoş nu cîntă, unde nu dă nimeni bună ziua...; d) ca în final să urmeze o for,mulă tipică fundată pe comparaţie dezvoltată repetiv: 2V. să rămtie curat... ca argintul strecurat, ca... (p. 232).
"" Scliema sintactică de mai sus, cu mici variaţii, rămîne aceeaşi îiţ toate descîntecele expuse după tipicul mixt. Adică o formulă introductivă la vocativ (a), urmată de secvenţe verbale la imperativ (b, b'), întregită apoi de compliniri de loc (c, d). Prin această ultimă parte, colportoarea circumscrie un univers fizic, o geografie cu un peisaj etnografic. Prin capacitatea acesteia de a improviza, descîntecele sînt înţesate de admirabile tablouri, care dau poeziei originalitate pitorească.
Sînt descîntece în care după formula invocativă urmează o mai scurtă ori mai lungă anecdotă, ca în exemplul următor: a) bubă albă, bubă neagră (b), / nu coace, nu răscoace (c),/ ...S-o luat N. pe cale, pe cărare, / s-o-ntîlnit c-un cîne negru...
§. 49.4.1. în discursul mixt se vede mai bine decît în celelalte de ce mare importanţă este pentru acest gen de poezie intonaţia. Descîntătoarea ca să „vrăjească", ca acţiunea cuvîntului să-şi atingă scopul, schimbă modulaţiile vocii. Silabele capătă anumită structură, care influenţează tempoul rostirii. După o succesiune de versuri, multe din ele adevărate jocuri de cuvinte, — reluări iterative, derivări morfologice în poliptoton, sonorităţi (alitera-ţiuni, homeoteleuton), urmează încheierea accentuată. Organizarea eufonică, sub forma de mai sus, joacă rol important în rostirea acestei poezii mai mult „cîntată", declamată cu infinite modulaţii. Astfel că sunetele şi succesiunea cuvintelor capătă nu numai valoare eufonică, ci şi una semantică. Iar o lectură cu glas tare a descîntecelor impune de la sine o segmentare a liniei intona-ţionale. Aici, în partea invocativă, de la început, intonaţia devine ştearsă, estompată, ca în segmentul verbal imperativ, brusc ea să fie schimbată, şi din domoală cum era să devină abruptă şi puternică, ca să culmineze într-o puternică forţă expriratorie în partea imprecativă.
200
Toate aceste nuanţe, care ţin şi ele de o poezie a incantaţiilor, se conjugă cu aspecte privind ritmul şi structura sintactică a frazei poetice.

ASPECTE ALE LIMBAJULUI POETIC
§. 49.5. Arătam mai înainte că poezia vrăjilor (descîntece, farmece) este fundată pe un sistem retoric; că repetiţiile, cu figurile de dicţiune, formează sarea care-i dă gust literar. Aceasta însă nu cu exclusivitate. Toate descântecele, fie ele expuse după o anumită natură a discursului, fac uz şi de: epitet, îndeosebi, apoi de hiperbolă şi într-o mare măsură de comparaţie (cf. supra cap. IV).

CAP. IV

DISCURSUL SIMBOLIC

A, Simbolul—factor stilistic ordonator. §.50.1. Simboluri animaliere (leul, calul, cerbul etc.); §. 50.2. Simboluri vegetale (grădina, florile, cunună, măr etc); §. 50.3. Alte simboluri.
B. Tipuri ale discursului simbolic — Structuri artistice. §. 51.1. Discursul monologic — Structuri idilice (subtipul biografic — legendar; colinda-romanţă; madrigal); §.51.2. Discursul dialogic — Structuri eroice (subtipul emblematic); §. 51.3. Discursul dialogic aparent— Structuri idilic-eroice; 52. Refrenul
colindelor, ca 'sintagmă stilistică

în altă parte a studiului nostru semnalăm cîteva din simbolurile contingente cu viaţa, chemate să fie mijloace de comunicare fie în poezia enigmistică (§ 32.1.2), fie, îndeosebi, în poezia erotică, lirico-narativă (§ 57.6).
în capitolul de faţă, încercăm să desprindem alte aspecte, de data aceasta ale simbolului convenţional. Este o modalitate de comunicare obiectivă, frecventă în poezia ce se face auzită în sărbătorile de iarnă, în colinde, un soi de ode populare. Natura acestuia se învecinează cu simbolul, tot convenţional, din discursul ideografic, al poeziilor de ceremonial. Căci cu toate că acestea se desfăşoară în momente şi medii diferite, ele toate posedă un nucleu semnificativ comunicării, din care decurg şi prin care se organizează anumite structuri discursive asemănătoare. Izvo-rîte din variate realităţi ale vieţii (la nunţi, înmormîntări, petreceri), ele oglindesc în chip complex aceste medii. Realităţile sînt ridicate într-o zonă a fabulosului de aşa natură, încît aproape că nu se distinge unde sfîrşeşte una şi începe cealaltă, atît de subtil sînt conexate imaginile. Astfel, la înmormîntări (numai într-o
202
anumită zonă), în locul celui decedat (fecior sau fată) este jelit („cîntat") bradul; la nunţi este evocată căprioara, floarea, în locul miresei, după cum în colinda pentru fecior apare învăluit în mit şi legendă cerbul, leul etc, în cea pentru fata logodită apare ca semn încărcat de sensuri furca, inelul ş.a.m.d. Simbolurile devin aşadar un limbaj figurativ, convenţional, prin care se exprimă conţinuturi cu semnificaţii precise şi fixe, în limitele unor poezii festive. Uneori acelaşi simbol, de exemplu „ciuta" sau „cununa", circulă în poezii de nuntă ori în ale muncilor agrare, în colinde.
Dintr-o asemenea meşteşugire a comunicării — naturală, cîtuşi de puţin căutată — se încheagă anumite tipuri de structuri artistice. După cum vom vedea, limbajul plastic imprimă comunicării poetice un stil ornamental, iar sistemul retoric — discursivitate distinctă. Asemenea tehnică figurativă face ca poeziile din subiective să devină obiective. Sentimente de profundă tristeţe — la înmormîntări, de bucurie — la nunţi, de admiraţie — în colinde, asociate de natura primordială a legendarului şi miticului. Explo-rînd asemenea zone, poeziile totuşi nu cad în mitologie, nu se cufundă în arhaic. Toate se menţin într-o sferă a unor creaţii mereu actuale, străbătute de fiorul unei arte contemporane, moderne. Şi aceasta datorită tocmai legăturii intime dintre cele două planuri: unul al conţinutului (real-fabulos) şi altul al expresiei, predominat de simbolul convenţional.

A. Simbolul — factor stilistic ordonator

§ 50.0. Faţă de doină sau baladă, colinda, ca să corespundă anumitor funcţiuni potrivite momentului, cheamă la viaţă alte virtuţi ale cuvîntului decît categoriile citate. Avînd caracter de odă, fiind deci o poezie ce aduce elogii omului şi îndeletnicirilor sale, nu face uz numai de epitet sau metaforă, în sensul doinei de exemplu, nici de hiperbolă ca balada. (Prin aceste afirmaţii, n-am dori să se creadă că citata categorie ar fi văduvită de limbajul metaforic colorat.)
Colinda aduce în prim-plan al expresiei simbolul. Colportorii recurg la asemenea modalitate de comunicare poetică tocmai pentru că simbolul devine factor stilistic ordonator de noi şi noi structuri
203
artistice. Nici într-o altă categorie folclorică nu apar, ca în colindă, atît de numeroase cuvinte figurative, fie din sferă animalieră, fie din regnul vegetal, ca unele menţionate mai sus, sau obiecte şi lucruri cu anumite sensuri pentru viaţa casnică: inelul, gulere, batiste etc. Altor categorii sociale, cum ar fi judele sau primarul, li se asociază simboluri ca: bîta sau cuşma; ostaşului i se rezervă drept simbol suliţa şi arcul; celor tineri căsătoriţi, soarele cu luna sau pomii de vîrfuri împreunaţi.
Din enunţarea făcută, se observă cum simbolurile sînt alese pe măsura celor ce întruchipează anumite stări sociale, cu anumite funcţii. Chemate la viaţă artistică în felurite moduri, asemenea însemne sînt aşezate în centrul poemei, conferindu-i un mare grad de poeticitate.
Căror sensuri şi limite formale se supun acestea toate şi ce semnificaţii primesc de la o variantă la alta,

cît de importantă este prezenţa lor în contextul poetic?
Odată cu răspunsurile date acestor întrebări, nu vom pierde din vedere faptul că simbolul este încadrat într-un sistem de procedee retorice (eufonice, sintactice) care imprimă frazei poetice discursivitate şi sonoritate, o fluenţă armonioasă. Uneori fraza devine eliptică şi ermetică, tocmai fiindcă colindele — prin simbol — sînt poezii aluzive ce au drept rost să sugereze sentimente de admiraţie şi dragoste pentru fiinţa căreia i se adresează. Şi totodată nu vom neglija faptul că simbolul — limbajul plastic în genere — conferă acestor creaţii profil ornamental.

SIMBOLURI ANIMALIERE

§. 50.1. Ca să elogieze voinicia feciorului, colindătorii întruchipează o luptă a acestuia cu leul, animal absent din fauna ţării noastre. Atunci cum se explică prezenţa acestuia atît de mare în poeziile de la Anul Nou? (Numai cele două colecţii la care ne-am referit, Viciu şi Drăgoi, cuprind un număr de 15 variante.) Desprins de orice ambianţă religioasă, asemenea motiv îşi are rădăcinile înfipte în legenda biblică, din care autorii anonimi au preluat doar sîmburele eroic. Feciorul plecînd la vînătoare găseşte leul adormit; îl trezeşte, angajează cu el o convorbire, ca apoi să înceapă lupta; învingîndu-1, îl aduce acasă, în sat, legat.
Din cîte se vede, ambianţa în care se desfăşoară fabulaţia este eroică, de un eroism însă de altă natură decît în balade. Deşi

avem de-a face cu o ciocnire între ei, momentele narative tind să ilustreze anumite laturi ale simbolului. Pentru aceasta, colportorii adoptă o altă frază poetică. în locul discursivităţii digresive, ca în baladă, mtîmim o expunere — şi aceasta retorică — fundată pe elipsă şi parataxă, colinda fiind aşadar expusă după un alt statut al enunţului.
§. 50.1.1 La o lectură a textelor acestor poezii se poate cu uşurinţă desprinde o perfectă ierarhizare a conţinuturilor, în verigi distincte. Astfel:
A. Enunţul tematic se face din primul vers, ca de exemplu:
a — June calu-şi potcoveşte {Drăgoi, nr. 107)
a' — La porţile Iu împăratjşede-un june rezemat {Ibid., 24)
a" — Pleacă june la vînat \
{Ibid., 141) a"' — Strigă-n lume, strigă-n ţară
{Viciu, B. LX) — Poruncit-a împăratul {Viciu, LVIII)
în funcţie de asemenea formulări (cu caracter fix), colportorii îşi iau libertatea să imagineze tablouri dependente de versul incipient, oferind acestora prilejul ca să întregească mereu poezia cu noi imagini. Astfel, după prima formulare, urmează versurile de mai jos:
Cu potcoave de aramă, cu cuie de sîrmă-ntoarsă
{Ibid., LVII, v. 56)
sau:
cu potcoave de molotru, cu cuie de sîrmă-ntoarsă, ce la drumu-s ghimpuroase {Ibid., LIX, v. 5-8)
(Versurile aduc a ton baladesc.)

Un alt enunţ incipient (din a") invită pe colportori la crearea altor versuri, de data aceasta în ton idilic:
pe-un picior de munte-nalt... ■prin {inaţi/pină-n braţ, şi prin grîne/phiă-n brine, pe-o vîlceoaiăllimpezeoaiă. (Drăgoi, nr. 141, v. 7-9)
Asemenea segmente, frecvente în colindele populare, izbesc prin coerenţă eufonică. Rima interioară, cu diferitele capacităţi eufonice ale limbii vorbite creează textului o sonoritate atrăgătoare, în stare să mişte pe ascultătorii adunaţi în jurul mesei festive.
Odată consumat enunţul tematic în limitele de mai sus, urmează, cum este firesc, un:
B. Argument, formulat în termeni ca următorii:
a — nime-n lume nu-l vedea-re,/numa dragă maică-sa-re
a' — şi se cere la vînat
a" — găsi-mi leul d-adormit
a'" — să ne-aducă-un leu legat
Ideea fundamentală astfel exprimată, are loc un:
C. Dialog (convenţional):
— taci, maică, taci tu,
Măi voinice, voinicele,/^* pe aici ce-ai căutat Scoală, leu, fratele meu. — Ce-ai cătat, junei, pe-aicca...
Ca după aceea, între fecior şi leu, să aibă loc:
D. Lupta
Colportorii folosesc în asemenea context cele mai tipice mijloace de exprimare retorică: anafore, epifore, anadiploze, versuri paralele, figuri de repetiţie, eufonice, reuşind să imprime motivului valoare recitatorică:

Ori în puşti să ne împuşcăm, ori în săbii ne tăiem ori în luptă ne luptăm ? Grăi june către leu. — Ba-n luptă să ne luptăm.
Şi... se luară, se luptară, I Se luptară o zi de vară; aduse june pe leu; Cum adusă j jos mi-l pusă ; îi „ţipă" zgarda în cap şi jos la ţară mi-l lua (Drăgoi, nr. 141).
206

Cum e firesc, pe linia motivării narative, momentul luptei devine central. înfruntarea celor doi, deşi variază ca modalităţi de expunere, în toate variantele feciorul este cel care biruieşte şi aduce în sat leul legat de zgardă; alteori vine cu leul călare (o imagine curentă în stampele medievale) sau îl aduce sus, legat pe cal.
De ce se încheie astfel colinda ? Fiindcă fapta are o: E. Semnificaţie simbolică, aluzivă, motivată prin riposta următoare dată de leu:
— Nu grăbi să-mi ici viaţa,
ci mă leagă-n curea neagră
şi mă scoate jos la ţară,
jos la tară-n tîrgul mare,
pe uliţa grecilor,
de-ti fă falā fraţilor
şi cinste părinţilor
c-ai prins leu nevătămat,
nici de sabie tăiat,
nici de puşcă, împuşcat,
numa în luptă luptat.
(Viciu, B. LVI, v. 45-46)
în alte variante, asemenea tablou final este exprimat poetic prin altă imagine:
Cine pe jtinc-l vedea-re, pe maică-sa fericea-re: —Ferician de maica-sa-re ce băiatu şi-o scăldaţii, ş-o scăldat ş-o-njăşatu, de-i aduce leu legatu. (Drăgoi, nr. 83)
Cu toată varietatea incidentelor, sensul simbolic rămîne acelaşi: elogierea feciorului voinic, năzdrăvan. în nici o altă categorie folclorică nu funcţionează mai bine, ca în colindă, mecanismul dintre cele două planuri: funcţional (întruchipat din imagini legendare) şi cel al semnificaţiilor.
§. 50.1.2 Un alt simbol, şi acesta frecvent în poeziile festive de la sărbătorile de iarnă, este alocatului. Colinda, adresată tot feciorului, dezvoltă fidelitatea aninialului t'aţă de stăpîn şi destoi-
207
nicia cu care acesta este înşeuat şi înfrînt de celălalt, împărţirea aceluiaşi destin în lupte etc.
Expunerea motivului se face după acelaşi statut delimitat mai sus: pe de o parte nararea unor incidente, a unui plan fabulos, întruchipat cu vădit sens simbolic aluziv, înlănţuit, pe de altă parte, cu o sumă de procedee cu vădită finalitate retorică.
Ne referim mai întîi la o colindă (Viciu, B. VI), al cărei segment iniţial este înrămat într-un mare număr de reluări în scop persuasiv: Ion bun voinic /... El bun cal că mi-şi avea, constituie versul-enunţ tematic, după care urmează argumentul introdus după tipica discursivitate a colindei:
De ţinut cu ce-l ţinea? De-adăpat cu ce-l adăpa.
Unor asemenea reduplicări în geminaţie, ce-şi au rostul lor stilistic, se adaugă o sumă de sonorităţi (rime interioare, isofonii) ca următoarele:
Cum l-adapăjîn grajd îl bagă Şi nu-i place/cum se-ntoarce...
Stăpînul simulînd că ar vrea să-1 vîndă, animalul îl previne:
Numa-mi cere preţul mieu: nouă cară/cM săcară, nouă buţi/ cu bani mărunţi... (v. 16-20)
Hipr^bxJajnjrjicJiipată-armonios şi după cea mai autentică modalitate a stilului oral se încheie cu versurile aluzive, ce vor să sublinieze voinicia celui colindat, formulate şi ele în aceeaşi manieră retorică (o manevrare în text a aceluiaşi cuvînt — o epanalepsă):
Cvnd cu turcii ne-am bătut, ne-am bătut ţi ne-ait bătut, şi-n mare ne-au aruncat şi nimic nu ţi-ai udat... (v. 23-26)
§. 50.1.3. Motivul de mai sus mai revine într-o altă variantă: Calul lui Ion (Ibid., B. LV). Argumentul variază ca limbaj:
Sări ici, sări cipcea, săti-n curtea soarelui; nu-i plăcu cum îi juca. (v. 6-8)
208
Din cîte se remarcă, expunerea materiei se face în aceeaşi ambianţă retorică (a epanalepsei); se mai adaugă variantei un lexic poetic compus din cuvinte rare, unele fără sens — cel puţin pentru cititorii de astăzi — .altele dialectale, toate imprimînd discursului un mare grad de plasticitate ca de ex.: bulzu mării s-a-mbulzit / ... pe-un sulbuc mare de peşte / ... pe cornul dalăchiei / ... pe turea-cul cizmii.
§. 50.1.4. Ca să ilustrăm şi mai bine mecanismul ficţional şi sistemul retoric al unor asemenea poeme

folclorice, ne mai oprim la alt motiv, în al cărui miez este aşezat tot simbolul calului. Este vorba de Trei jocuri (Viciu, B. XI).
Colinda începe cu o frecventă formulă repetitivă:
a. Colo sus, Doamne, mai sus
b. aude-se, ce se aude ?
c. Sînt tri jocuri/în tri locuri.
d. Da-n tot jocul cine joacă?
e. Joacă Ion, bun fecior.
Din cîte se observă, colportorii cheamă la viaţă poetică un fapt banal în viaţa cotidiană a maselor: jocul. Ceea ce conferă faptului poezie şînt mijloacele de comunicare, şi acestea elementare: o sumă de repetiţii sintagmatice, prima (tâ-a) despărţite doar printr-o interjecţie (geminaţie); altele, reduplicări verbale (b); apoi repetiţii etimologice (parigmenon, în d); armonii parano-mazice (în c); pentru ca în sfîrşit, să fie schiţat un prim aspect al enunţului tematic exprimat printr-un vers anadiplozic (dje).
Ca în atîtea alte exemplificări, şi aici se vede, într-o mare măsură, arta autorilor anonimi de a folosi o sumă de virtuţi ale limbii vorbite, drept comunicare poetică. Asemenea modalitate creşte în valoare cu cît intenţia de a face poezie nu este căutată, forţat inventată. Spontană, exprimarea devine firească.
în continuarea celor de mai sus, colportorii introduc — ca în multe motive — dialogul aparent: o convorbire cu animalul, de mare efect stilistic. Prin asemenea modalitate se dau la iveală înseşi semnificaţiile poemei, de poezie aluzivă cu conţinut erotic:
— Ho, ho, ho, murgului meu, rabdă-te tu nemîncat, nemîncat, neadăpat, ctim mă rabd eu nensurat.
(v. 10-13).
20î>
Mulţimea de procedee retorice, semnalate mai sus şi întîlnite şi în ultimele versuri, colorează expunerea unui fapt cotidian, cu adinei semnificaţii dezvăluite de ultimul vers.
§. 50.2.3. în alte variante, feciorul apare în postură fabuloasă, îşi struneşte calul...
După soare/eînd răsare,
după lun&lcînd c plină şi-l întoarce-n curcubeu... (Drăgoi, nr. 82, 101)
în alte variante, calul sare în „curtea" sau „pe luncile soarelui", imaginaţia colportorilor fiind în largul ei cînd fabulează. Ambianţa fastuoasă în care e proiectat animalul, în zone mitice, serveşte tocmai la înscrierea ideii tematice aluzive:
Nime-n lume nu-1 vedea-re, numa-o fică băluşea-re.
Cît de capricioasă este fantazia colportorilor de literatură folclorică se mai vede şi dintr-o altă variantă la acelaşi motiv. Prima parte o constituie imaginea fastuoasă a pomului strălucitor ca soarele, în al cărui vîrf ciripesc două turturele; aluzia este dezlegată printr-o metaforă „infirmată":
Da' iiîh două turturele, că-s vreo două jocurcle de fete şi de neveste, de junei cei făloşei; dar...
numai unul nu-i cu ei. (*'. 6-8)
Acesta îşi struneşte calul prin ceaţă şi-l îndeamnă şi el să rabde...; si colinda încheie cu versurile de mai sus (cf. Drăgoi, nr. 137). '
§ 50.1.5. Mai semnalăm o variantă la acelaşi motiv, în care feciorul apare în postura cavalerului medieval. Călare pe murg, cu şoimi şi ogari, goneşte calul la „o dragă ibovnică". Dragostea tăinuită este dată la iveală de o altă fată, pe care acesta o ameninţă cu cuvintele pline de înţeles:
Eu cosiţa ţi-oi tăia-o,
sus în vîrj ţi-oi ridica-o, de ţi-or bate-o vînturile ca pe ficiori gîndurile
210
cînd H-i vremea de-nsurat la fete de măritat!
{Viciu, B. XVIII, v. 44-51)
Astfel dusă convorbirea convenţională, fie cu animalul, fie cu „boieri" ori cu „fata Giurgiuveancă", conferă poemelor nu numai mişcare epică, dar şi un farmec propriu unei poezii dezvoltată într-o cultură de tip arhaic. (Mai vezi şi alte motive, la: Drăgoi, nr. 10; Cucu, 60, 80; Viciu, B. XX-XXII, XXXIII.)
§. 50.2.5. Există colinde, cu deosebire în Muntenia, în care tînărul pleacă la vînătoare călare pe cal, cuşomiînmînă (G. Dem. Teodor eseu, p. 62). Imagine altminteri întruchipată decît cele de mai sus, şi ea răspunde pînă la urmă aceluiaşi rost stilistic. Căci şoimul întîrziind în zbor, stăpînul vrea „să-1 sluţească", calul însă îl consiliază să nu facă aşa ceva, întrucît...
la curte vei merge, călare pe murgul,
pe umeri cu şoimul.
i
Iar Domnul, cînd îl va vedea, l-o dărui: cu-un caftan de Domn (v. 97—98). (Naraţiunea, cu întreaga-i ambianţă şi încheierea semnificativă, ne duce la concluzia că asemenea poeme vor fi luat naştere în ambianţă medievală de curte.)
O variantă din Banat (Drăgoi, nr. 72) aduce imaginea „şoi-melului" care vrea să-şi facă cuib „într-un

mălin verde". Este prevenit de „jupîneasă" că-i va fi stricat. Totuşi „cest fecior de domn" se plimbă cu „şoimel pe mînă", iar poezia este închinată tocmai celei ce-1 avertiză de pericol.
într-un „colind de fereastră", colindătorii aduc imaginea a „doi vulturi se bat printr-un mic norel". (G. Dem. Teodorescu, p. 68.)
§ 50.1.6. Un alt simbol-clişeu, des întîlnit şi acesta în colindele românilor (ca şi ale unor popoare vecine) este al cerbului. Colportorii, avînd în minte natura fizică a animalului (cerb, leu, cal), ca şi modul său de viaţă, întruchipează, cum e şi firesc, subiecte cu conţinuturi poetice diferite. Unele expun, la modul monologic, aspecte din viaţa acestuia; altele, cufundate în legenda mitologică, adoptă dialogul convenţional, evoluînd către poema eroică.
§. 50.3.1. Sensibil, cerbul presimte că va fi săgetat: ... tare se-ntrista, j el iabră nu-şi paşte, \ nici muguri nu-şi rupe, / nici apa nu bea. îndemnat de mamă-sa să coboare jos la livezi şi
211
la izvoare reci, este vînat de feciorul „frumos" ; e satisfăcut, fiindcă: El mi-o ji stăfiîn (Drăgoi, nr. 11). întreaga poemă incintă prin descripţie şi prin cadrul idilic ornamental. Ea devine însă plină de sens; fiind cîntată la casa cu „fecior", cerbul este asociat de chipul feciorului şi el mîndru, frumos, vrednic să stăpînească.
§ 50.1.7. Asemenea sensuri rezultă mai pregnant din unele variante culese de G. Dem. Teodorescu (p. 64—68; patru la număr) sub numele de Cerbul Runcului. Expunerea evoluează către o turnură baladescă. Cerbul codrului sta:
şi se-ngîmja
şi se lăuda... că el îşi întrece cu coarnele lui fala bradului şi cu fuga lui zborul şoimului şi cu mersul lui fuga calului.
Cutare fecior (se indică numele celui căruia i se cîntă colinda), călare pe cal mîndru şi însoţit de „şoimei", şi „o droaie de cîni", ca unul care pleca la vînătoare, întîlneşte cerbul.
Cu toate că enunţul tematic rămîne ca în motivul precedent, latura semnificativă este sporită prin noi atribute: tînărul nu este numai voinic şi destoinic, ci şi mîndru.
§. 50.1.8. Motivul cerbului evoluează în alte variante către o poemă cu vizibile aluzii erotice. Animalul se roagă să nu fie săgetat:
Căci eu te-oi luă-re în drag coarne-a mele şi te-oi aruncă-re...
(Drăgoi, nr. 113)
fete de greci
şi tu să-ţi alegi...
cea mai frumuşică.
[Viciu, B. VII)
în asemenea etapă respectivul motiv ajunge să fie colindă de fată (G. Dem. Teodorescu, p. 61), de o aceeaşi factură cu motivul
212
cerbului care înoată în marea învolburată, ducînd între coarne:
Leagăn verde de mătase,
dar în leagăn cine şede?
ia... fată mare...
ţi chindiseşte la guleraş
lui taică-său,
batiste lui frate-său...
Cuvintele subliniate exprimă planul semnificativ, aluziv, care corespunde tocmai dorinţei de căsătorie ce-i animă pe cei tineri. Mai remarcăm cum stratul poetic al textului se întruchipează din obiceiuri şi datini de nuntă, simbolurile constituind factorul stilistic ordonator. Am mai adăuga că simbolurile, înfăţişate mai sus, îmbrăcate în haina procedeelor persuasive, retorice, imprimă comunicării poetice o discursivitate proprie. în acelaşi timp însă limbajul poetic — în al cărui centru stă simbolul — adaugă aceleiaşi comunicări poetice şi un pitoresc ornamental, colindele ca poezii festive excelînd în tablouri campestre ori montane, într-o ambianţă uneori idilică, alteori eroică şi întotdeauna străbătute de multă gingăşie.
SIMBOLURI VEGETALE
§. 50.2. Colpotorii anonimi, în loc să cînte la modul direct pe tinerele fete în care mijesc dragostea ori gîndul de căsătorit, evocă grădina cu florile, în care:
suntu-mi flori de toate flori, da ca una nu-i nici una, ca Mărie fată bună !
Reluările, curente şi în aceste poeme, au tîlcul lor. Se observă fineţea în limbaj, în care autorii anonimi excelează, nuanţările de sensuri (diaforă) şi tonuri ale unor cuvinte armonioase. Toate conferă şi acestor poezii valori artistice superioare, ceea ce lasă să se înţeleagă că la mijloc trebuie să fie o străveche tradiţie lingvistică, că numai de-a lungul multor secole s-a putut ajunge la o şlefuire a cuvintelor şi la o

înnobilare a lor.
Simbolului de mai sus, astfel introdus, îi urmează un admirabil portret făcut tinerei fete, gătită mîndru, „cu argint pînâ-n pă-mînt" şi „cu aur pînă-n brîu", îmbăiată în „lapte dulce" şi înfăşurată „în flori de măr". Atributele, şi ele încărcate cu profund
213
sens simbolic, au drept rost să pregătească încheierea poemei, exprimată printr-o comparaţie, amplă, de tip homeric: ca ea să fie dragă „pruncilor", aşa cum le place juncilor „otava", berbecilor — „sarea", boierilor — „vin roşu" şi copiilor — „mărul roşu" (Viciu, B. XXXII).
Se mai observă şi în cazul citatei poeme fineţea cu care autorii anonimi împletesc planul obiectiv fabulos, constituit dintr-o lume vegetală, cu al doilea: al expresiei, colorat subiectiv, ca pînă la urmă colinda să se înscrie într-o admirabilă poezie erotică.
§. 50.2.1. Procedeul devine normă în modelarea altor variante, în Măria -prin grădină (Viciu, B. XXXI), înnoirile pe linia simbolului exprimă mai subtil sensul aluziv al poeziei. Plimbîndu-se prin grădină, fata zări o „rujă":
Tinse mina ca s-o rupă, ruja grăind îi grăise: nu mă rupe, Măricuţă...
„ruja" se roagă să o lase „că mai frumoasă m-oi face" şi numai atunci cînd va înflori s-o rupă; iar dacă nu i-o plăcea, abia atunci s-o arunce. Sensul e vădit aluziv.
Poezia citată dezvoltă o idee comună cu a motivului „Lupta voinicului cu leul". învins, acesta urma să devină emblemă pentru vitejia feciorului, ca şi floarea pentru fată: emblemă pentru frumuseţea ei.
într-o altă variantă, planul simbolic devine mai clar exprimat printr-un dialog convenţional dus între rujă şi fată. Cea dintîi doreşte să fie dusă:„... un'se joacă jocurile"; să fie pusă: „... Cam în fruntea dansului, / să fac faţă ochilor"; căci feciorii mîngîind-o:
astăzi, mine şi poimîne, mîngîia-te-or şi pe tine. — şi te rujă veseleşte.
[Drăgoi, nr. 49)
§. 50.2.2. Cît de puternică este tradiţia simbolului florii, şi totodată cît de mare este capacitatea de invenţie a maselor, se observă şi din motivul Pe luncile soarelui (Viciu, B. XXVII). Avem de-a face cu aceeaşi temă de mai sus, diversificată doar, de data aceasta într-un mod cu totul original. Fetele nu se mai plimbă prin grădină, ci într-un spaţiu de-a dreptul fantastic, „al soarelui". Şi aici se-ntîmplă ceva ieşit din comun: ...luncile s-au noroil, / prin noroi flori au ieşit; fetele ducîndu-se sale culeagă,
214
sînt întîmpinate de feciori. Din dialogul şăgalnic ce se înfiripă între toţi şi toate, se profilează un admirabil tablou idilic, în care simbolul vegetal evoluează către o imgine conexă, străbătută de fiorul naiv al dragostei.
§. 50.2.3. Aceeaşi temă, a dragostei mijinde, este subtil exprimată sub forma visului, devenit, în cadrul acestor creaţii, simbol-clişeu erotic. Astfel tînăra fată visează că:
Un foşmîntu mohorîtu,
sta pe culme pîlhoitu,
pîlhoit bine croitu... că mai avea
O cnnanâ-nvrăstăţată...
un inel în cornuţelu,
pe cel deget mititelu...
(Drăgoi, nr. 104)
Mamă-sa tălmăcindu-i visul, îi spune:
•—• „foşmîntu mohorîtu" = socru-tău cu soacra-ta-re
— „cununa-nvrăstăţată" = cumn-ată-ta-re
— ,,inel în cornuţelu" = este ţie bărbuţei. Modalitatea de expunere, deşi asemănătoare celor de mai sus,
capătă nuanţă mai proprie, ilustrînd în chip mai concludent: a) planul dublu al colindei şi b) funcţia ordonatoare a simbolului. Motivul se încadrează către un tip mai aparte de colind emblematic {ci. infra §. 54.6).
§. 50.2.4. Cununa reprezintă un alt simbol, frecvent în astfel de poeme, cu un rost precis: acela de a fi clişeu ordonator unor tablouri potrivite altor momente din viaţa tinerei fete: la logodnă sau căsătorie. Structura devine mai complexă, de cunună fiind asociate mărul şi părul, simboluri cu rădăcini erotice străvechi; inelul, ca simbol al legăturii celor doi.
în Doi meri adăliori (Viciu, B. XLIII; ultimul cuvînt semnifică, poate, „înfrăţiţi") sade o fată dalbă şi „tot învîrîstă" la cunună [împleteşte] şi se roagă mărului să-şi aplece vîrfurile ca să rupă „nişte mlădiţe", pentru „cununa de cununie". Poema sfîrşeşte cu cuvintele, şi ele pline de înţeles pentru grupul familial, în care se face auzită colinda:
Fete mari de-a mărita
prea departe nu le-om da, făr'prin străini şi vecini, pe la oameni de cei buni.

(Drăgoi, nr. 1)
215
§. 52.2.5. Un motiv adiacent celui de mai sus, dar plin de noutate, este al fetei întîlnită de „tri juni / ca tri păuni":
Unu-i ceru măr din sîn, unu-i ceru inelușu, d-altu-i cern cununița...
{Viciu, B.XXX, v, 18-20)
în alte variante, pe lîngă acestea, fetei i se mai cer: „batista", „mîna" etc. (cf. Drăgoi, nr. 75, 128; Viciu, C. 94).
Lucrurile ca și vegetalele solicitate sînt încărcate de semnificații pentru viața sufletească a tinerilor: măr = simbol erotic (dragoste); inel, cunună = simbol al legăturii dintre doi tineri.
Dialogul purtat între fată și „pretendenți" imprimă vivacitate, un ton dinamic, narativ. Altminteri, colindele „de fată" sînt îndeobște statice, ca unele ce evocă, prin tablouri de natură, dragostea naivă la-modul idilic.
§. 50.2.6. Amintim aici, ca simbol — însemn al rodniciei pă-mîntului — tot cununa din „Cîntecele de seceriș". Faptul că ea_ este purtată de o fată logodită capătă semnificații adînci.
§. 50.5. Am înfățișat mai sus colinda de fecior exprimată prin simbolul cerbului sau a bourului care înoată în marea fără margini și care aduce între coarne leagăn cu fata ce brodează, în alte variante apa aduce brazi, în care stă fata ce „chindisește"...
la altițe femeiești, la steaguri împărătești, la gulere voinicești.
Imaginea constituie un tablou global al nunții în pregătire, exprimată simbolic prin darurile și însemnele acesteia (steaguri, gulere etc). Scurta poezie se încheie cu versurile:
Ana să se veselească, O cunună să gătească (Viciu, B. LII; cf. Ibid. LI).
§. 50.2.7. Că astfel de tablouri devin procedee ușor de manevrat, se observă dintr-un alt motiv: Stratul de busuioc. De data aceasta înoată printre flori „boul sur", purtînd între coarne pe „Ana fată de împărat", care și ea pregătește „năfrămi împărătești". Interesante sînt și modulațiile retorice (anadiploze, anafore), ca și semnificațiile limbajului, ca de exemplu:
216
Va' cărarea cine-o face? Face-o, face-o boul sur... Dar în coarne ce mi-și poartă? Poartă-un leagăn de mătasă. Da'n leagăn cine-i culcat?... {Viciu, B.XLV.)
Fata (căreia i se „închină" colinda) nu dorește:
Făr'pe voinicul de-asară, că stă-n poartă răzemat.
(Ibid. XLVI; cf. XLVII)
§. 50.2.8. într-o variantă a acestui motiv (G. Dem. T., p. 85), apare o imagine nouă: copacul straniu („verde iervant"?, „roșiu călin") la marginea mării, iar la rădăcina lui stă „fata logodită", pe pat de scînduri, alături cu „Voinea-al meu". în depărtare se vede venind „neagră corăbioară", „cu greci negu-stori" și „baș-țarigradeni" = alaiul de nuntă. Prin tonalitate și o înșiruire strînsă a unor evenimente, colinda din idilică și statică devine mai mult dinamică, eroică. Faptul este explicabil prin aceea că s-a dezvoltat într-un spațiu propriu prin excelență eposului, spațiul dunărean.
§. 50.2.9 Revenim cu noi laturi asupra simbolului mărului, despre care aminteam în treacăt mai sus. O imagine a „merilor d-aliori" este întîlnită în colinde adresate tinerilor „însurăței" (G. Dem. T., pp. 77—81). Versuri ca:
doi meri nalți și minunați, de tulpini cam depărtați, la vîrjuri amestecați
devin clișeul organizatoric al unor scurte narațiuni ce vor să exprime dragoste, bună înțelegere. Sub pom este așezat patul în care dorm cei doi căsătoriți peste care ning florile de măr (vezi Viciu, B. XCVI, XCVII).
în unele variante, de vîrful celor doi meri atîrnă leagăn de mătasă, în care „doamna" stă și „chindisește" [brodează] la „zăbune albe" (G. Dem. T., p. 79). Cum imaginea este proprie altor colinde (a cerbului=de fecior), ne gîndim că la mijloc nu poate fi vorba decît de interferențe, frecvente în literatura folclorică.
în colecții întocmite mai recent, motivul este foarte des întîlnit (cf. Cucu, pp. 75, 76, 78, 80, 82). Dar In locul unei poeme expuse dialogic și în tonul unei narațiuni eroice, subiectul este redus la
nucleul simbolic, fiind înșiruit eliptic, uneori prin fraze nominale, alteori păstrînd factura retorică, redusă însă la un sistem de ana-diploze ori anafore. Ceea ce denotă o fază ultimă în evoluția motivului.
0> §50.2.10. O altă imagine a aceluiași simbol este a Mărului edenic (Drăgoi, nr. 30, 45, 94), colindă „închinată" bătrînei gazde. Versuri ca următoarele devin nucleul organizatoric al poemei:
Ferice, ferice,
de-nn boier bătrin, locuț bun ce-mi are, locuț bun în rai, unde-s mese-ntinse... Din mijloc de mese, măru-i mărgăritu, mîndru-i de-n flori tu, florile-s d-argintu, merele-s de aur.
(nr. -15, v. 1-7, 12-16)
Reluate și conjugate variat, versurile exprimă starea de beatitudine a celui ce și-a făcut datoria în viață,

prin muncă şi omenie.
Un tablou surprinzător prin asocierea a două zone atît de opuse este al „mărului" crescut la margine de „mare".
Imaginea pomului este fabuloasă.
Mîndru-i mărul rămuratu, cu ramurile în pămîntu, cu vtrşoare sus pe soare, cu d-odrese jos pe mare.
Este prevenit de apă să-şi strîngă ramurile, căci altminteri îi vor fi rupte, iar locul va fi arat şi semănat cu „flori vînăte mohorîte". Şi în asemenea poeme întîlnim acelaşi mecanism ficţional: o expunere puţin obişnuită, de data aceasta imaginea fabuloasă a mării care convorbeşte cu pomul de la marginea ei, ca în final să fie introdus simbolul aluziv:

fete la fieri or i'eiti-rc,
eu din lete m-oi d-aîege,
hai mai mică, mai voinică. $
{Drăgoi, nr. 84)

§. 50.3. într-un apreciabil număr de colinde, numite profesionale, se aduc elogii unor membri ai comunităţii săteşti, care îndeplinesc funcţiuni: de „jude" sau „birău" (primar), de „preot"; sau sînt elogiate profesiuni: de „cioban", sau stări: de „văduv", de „văduvă", şi chiar de „sărman". în cazul acestora simbolul devine simplu semn distinctiv, fără să evolueze către o fabulaţie, ca mai sus. Astfel pentru cel dintîi este „băţul albuţ" sau „cuşma". Altminteri expunerea poemei se face la modul direct. Stînd în poartă, răzimat în „băţ", jupînul „birău" convorbeşte cu un stol de „porumbaşi" despre „bou", „cal", despre „omul bun", care munceşte şi binecuvîntează viaţa plină de împăcare în muncă (Viciu, B. LXXVII; cf. XCIV). în colinda dedicată păstorului, „dalboşul păcurariu" este lăudat că are oi multe: „cîte-s floricele, / atîtea-s miorele" (Ibid., CI); se narează episoade, cum ar fi al îmbolnăvirii oilor (Ibid., Cil); evocă multele necazuri aduse de îndeletnicire (Ibid., CIV-CVII).
Din cîte se vede, tematica este mereu racordată la realităţile vieţii; ambianţa bucolică, idilică, rămîne aceeaşi, a unei poezii descriptive, pitoreşti, spaţiul fiind o geografie a ţării: „colo sus, pe după1 deal" (Ibid., Cil), „pe sub deal depomişori" (Ibid., CUI); „sus la munte" (Ibid., CVI), peste tot pe unde pasc turmele, ciobanul este uneori chiar „bunul" Dumnezeu (Ibid., CUI); alteori e „sfîntul soare / cu soru-sa mai mare". (Ştim din alte motive că astrul are „grădini", „lunci" în care „junele" îşi joacă calul etc.)
§. 50.8. în finalul acestui paragraf, mai enunţăm cîteva din simbolurile şi emblemele potrivite diferitelor subiecte şi categorii sociale:
— pentru „vătaf"
— „sor" şi „frăţior"
— „catană"
— „tată" cu trei fii
— la „oricare" om din sat
= murgul > sare în mare {Viciu, B. LXXXI) = turma > a) nouri—peţitori
b) păscut—muls (Ibid., LXV-LXVIII) = stoluri de voinici > chivără
(Ibid., III, IV)
= plugărel > cîmp, livezi, holde păcurariu > oi popă > biserică
(Ibid., XCII) = haină fastuoasă > imaginea raiului.

|B. Subtipuri ale discursului simbolic Structuri artistice
Lectura textelor folclorice ne pune în faţă un mod complex al maselor în elaborarea unor coduri poetice. Căci dacă în baladă ne întîmpină un sistem retoric adecvat tonului, o discursivitate ce satisface înseşi aspiraţiile publicului, iar în doine avem de-a face cu o sintaxă poetică şi un statut al limbajului metaforic în stare să comunice emoţii, în poezia de ceremonial (în oraţiile de nuntă sau cîntecele funerare, în colinde), facem cunoştinţă, cu o adevărată gîndire simbolică şi alegorică.
După circumscrierea celor mai frecvente simboluri din colinde, în capitolul de faţă ne propunem să arătăm cîteva din căile urmate de colportori, în virtutea cărora ei organizează structurile artistice, luînd forma unor discursuri coerente.
Natura acestora este, desigur, în raport direct cu momentul festiv şi funcţia categoriilor, dar ea depinde, în acelaşi timp, şi de atitudinea adoptată de colportori pentru modul de comunicare a subiectului. Astfel în unele poeme ne întîmpină rostirea monologică a unuia sau a unei grupe întregi (de colindători). în altele respectivii colportori, aşezaţi faţă în faţă, expun materia la modul dialogic. De cele mai multe ori are loc o convorbire convenţională. Asemena modalităţi solicită procedee specifice, ceea ce face ca să avem un apreciabil număr de structuri stilistice variabile, încît oricît de puternic ar fi modelul în acest gen folclor, el este depăşit mereu de o continuă tendinţă inovatoare.

O analiză din asemenea perspectivă — a tipologiei, ne va conduce la identificarea anumitor structuri poetice.

DISCURSUL MONOLOGIC STRUCTURI IDILICE

Oricare ar fi natura discursului, poezia de ceremonial este prin excelenţă idilică. Desigur că acest caracter este nuanţat, îngroşat mai mult sau mai puţin, în raport direct cu momentul festiv evocat şi modul de comunicare. Anumite circumstanţe impun un anumit registru al cuvîntului.

220

§. 51.1. Discursul monologic, predominant în colindele „de fată" şi în unele cîntece funerare, duce la configurarea unor structuri artistice de esenţă bucolică. Sînt evocate „stratul de busuioc" şi „grădina cu florile", prin care se plimbă Măria sau Ana; culegînd şi „alegînd" flori, împletesc o „cununioară", simbol al celei aflate în preajma căsătoriei; aceleaşi fiinţe se plimbă pe sub meri şi culeg fructele, simbol al dragostei, bun prilej pentru colportori să comenteze în final că aşa cum cresc merele, cresc şi fetele iar ele dacă „cresc, străinii le îndrăgesc".

Se remarcă, din cele expuse, cum autorii anonimi cheamă la viaţă poetică imagini ale lumii înconjurătoare, de care asociază sentimente ce frămîntă inimile celor tineri, dar şi pe cei vîrstnici, pe preot sau primar, pe toţi cei cărora li se adresează asemenea scurte poeme. Poezia excelează în tablouri picturale, vii, încărcate de adînci semnificaţii. Colinda (ca orice poezie folclorică) are un schelet modelator; numeroasele variante acomodează, la nesfîrşit, imagini dintre cele mai variate, multe luate din viaţă, cum sînt cele la care ne-am referit; altele însă au în esenţa lor simboluri legendare, mitologice. Dintre acestea se remarcă imaginea mani, deosebit de plastic înfăţişată: „... Da de mare ţărmuri n-are, Iţărmurile-mi bai munţii". în imensitatea apei înoată: „... Boul sur cu, coarne suri, jDar în coarne ce r,ti-ş' poartă? /Un legănel d-aurel", în care stă fata şi brodează la „gulere împărăteşti", la „năfrămi" etc. (Drăgoi/ nr. 18)

Poema fiind cîntată la „fată", simbolurile subliniate au acelaşi rost semnalat mai sus. Rămînem plăcut surprinşi de tabloul fastuos creat de autorii anonimi, care dau dovadă în permanenţă de o mare capacitate imaginativ şi simţ artistic.

§.51.1.1. Cu toate că tipul discursului rămîne acelaşi, monologic, registrul cuvîntului capătă altă turnură, uneori mai alertă, datorită procedeelor retorice, unor figuri proprii dicţiunii, cum ar fi anafora, anadiploza, epifora.

Ca să sublinieze anumite stări sufleteşti, colportorii reiau, fie la începutul sau sfîrşitul versurilor, fie prin încrucişarea acestora anumite sintagme, ca de exemplu:

Şi te scoală, cest domn bun, scoală şi pe feţii tăi, feţii tăi şi fetele, fete mari...

{Viciu, A, XIII, v. 1-5.)

221

Prin anafore (primele două versuri) şi anadiploze (ultimele două), discursul monologic evoluează către o tonalitate potrivită nuanţelor afective sugerate de colportori. Colinda fiind poezie aluzivă, repetiţiile retorice creează o stare de persuasiune necesară. Iar ideea devine mai limpede exprimată prin cu\rmte\e-simbolurir frecvente în asemenea poeme.

într-o colindă, Negrî-şi vînâtori, ne întîlnim cu asemenea distincţii stilistice. începe cu formularea curentă a enunţului tematic: De roagă-se roagă / Negri-şi vînători / să-i sloboază jos... cu cerbul care duce între coarne „cunună de flori". Se întreabă:

Cununa am lua-o,

d-în dar cui vom da-o? Da' noi că i-om da-o tot la fata gazdei. De l-am putea prinde, armele le-om lua; d-în dar cui le-o da? Tot noi că le-cm da feciorului gazdei...

{Ibid., B. XIII, v. 22-30)

Din cîte am văzut mai înainte (cf. supra § 52.4), „cununa" este simbolul tinerei fete aflate în preajma căsătoriei; „armele" constituie simbol pentru feciorul voinic şi viteaz; mai departe este evocată „masa" = simbol al gazdei; apoi „cerbul" = simbol al jupînului gazdă.

încadrat într-o sumă de asemenea cuvinte-cheie, discursul monologic primeşte profunde semnificaţii şi se constituie astfel un al doilea plan — fabulos, aluziv (al cărui cod este cunoscut de ascultători şi deci pe deplin înţeles. Asemenea structură am încadrat-o unui tip emblematic).

§. 51.1.2. Dintr-o asemenea tendinţă funcţională, a unei poezii aluzive, se nasc unele motive alegorice, reduse pînă la urmă la metamorfoză. Chiar poema citată mai sus, a „bourului sur", care poartă între coarne pe tînăra fată, cerută de nevastă de către fecior, răspunde: ... Eu nu-s fată nici nevastă, / ci io-s floare de pe mare, / rozmarin miroasă tare, j de m-o bate vîntu-n dos, / umplu ţara de miros..." (Drăgoi, nr. 18).

într-un alt motiv, al „voinicosului de arme", născut şi crescut în condiţii fabuloase ■—proprii basmului—, „făr'de tată, din maică curată, pleacă la armată. De dor, mamă-sa se preface în

222

,.. 1edere-mbubită, jiedere-nflorită;/Cîţi cocişi trecea, jcaii-şi adăpa, \ iedere-şi rupea, / în tivere-şi

punea... Altă dată: ... Ea că se jăcea, I mică-i păsărea, j şi ea că-mi sbura, \ prin pomii lui craiu... se aşeza pe pervazul ferestrii, spre a vedea pe „furtul" ei: ... la masă iezind, \ cu crai petrechtd... (Viciu, B. V).
Remarcăm faptul cum, şi de data aceasta, un aspect al vieţii moderne — plecarea feciorului la oaste — este încadrat într-o ramă tradiţională fabuloasă.
§. 51.1.3 După modelul discursului monologic s-au orientat şi colindele de tip biografic-legendar. Opere ale unor modeşti cărturari, acestea au devenit folclorice prin circulaţie, adoptînd mijloace de comunicare adecvate. înfăţişînd momente din viaţa unor personaje legendare, acestea devin expozitive, narative. Pentru aceasta multe din ele adoptă, ca şi balada ori basmul, expunerea în trepte sau cercuri concentrice. Astfel, căutînd să nască, „Maica" ajunge mai întîi sub plop; locul fiind neprielnic, blestemă şi pleacă; poposeşte în grajdul cailor; se petrece acelaşi lucru; ca, în sfîrşit, să ajungă în staulul oilor sau boilor (cf. Drăgoi, nr. 21, 61). Episoadele menţionate sînt reluate în acelaşi mod, repetîndu-se numai unele versuri ori sintagme, colportorii făcînd ■operă repetitivă pînă la punctul final. Uneori, ca să se dea mai multă vivacitate, în naraţiunea legendară este introdus dialogul aparent.
Tipul biografic-legendar se deosebeşte de celelalte atît prin conţinut, cît şi prin modalităţile de expunere. Dar fiind zise altădată în sărbătorile de iarnă, veneau încărcate şi ele, de un aer festiv, propriu acestei poezii.

COLINDA - ROMANŢĂ

§ 51.2. Specia apare frecvent în Transilvania (Viciu, p. 126— 134). S-ar părea că sînt forme degradate ale unor motive în curs •de dispariţie. Deoarece aceleaşi motive culese ulterior, de către Sabin Drăgoi, în forme complexe şi tipice colindei, la mijloc poate fi vorba de alte cauze ce vor fi determinat ca asemenea structuri să primească puternic caracter subiectiv. Căci modificarea structurilor unui gen fiind în dependenţă de epocă şi societate, de informatori, primul culegător va fi întîlnit colportori stăpîniţi de sentimentalismul romanţei, în mare înflorire la începutul secolului nostru, de ale cărei puternice efuziuni lirice nu vor fi scăpat nici

satele. Şi aşa cum colinda a evoluat către baladă, într-un spaţiu de glorie a acestui gen, tot aşa ea va fi încorporat tendmţa sentimentală a altei epoci într-alt spaţiu.
Pe lîngă un conţinut liric tipic romanţei, se adaugă#şi refrenul, o sintagmă corespunzătoare acesteia. Dăm ca exemplu colinda cu titlul: Pe dealul cu stânjenii (Viciu, B. XLIX).

Pe dealul cu stînjenii —
dorul m-a ajuns! (refren) doi minări plugărei,
lumea mea! c-o mînă plugul ţinea,
dorul m-a ajuns! cu una flori culegea,
lumea mea ...

împletind cunună, o trimite „ficuţei gazde", doar i-o reveni peţitori; florile se usucă şi abia după aceasta îi vin peţitori.
Din cîte se observă, motivul mai păstrează ceva din caracterul ordonator al simbolului şi nuanţa unei structuri idilice. Dar colinda evoluează de la o poezie alegorică, obiectivă şi impersonală, către un lirism intim romanţios.
Astfel de structuri mai întînim şi în: Printre meri şi printre peri (Ibid., B., L); Feciorița (Ibid., B., XLIV); Susana fată dalbă (Ibid., B., XLII); Sor şi'frate (Ibid., B., LXVI-LXXIII).

COLINDA-MADRIGAL

§. 51.3. în aceeaşi colecţie menţionată (Viciu), întîlnim unele motive expuse sub forma unei poezii scurte şi galante. Se adresează direct iubitei:

— Ţie, Ano, ţi-o făcut,
Lcr, Ano, Ier, cine ţie ţi-a făcut stat înalt ca de voinic, faţă dalbă şi frumoasă, ochii negri mtngîioşi, pe din sus cu finiri trase...
{Ibid., B. XXXIX.)

Sentimentalismul uşor se complace cu idilismul caracteristic speciei literare cunoscută sub numele de madrigal (denumire folosită
şi de Viciu).

DISCURSUL DIALOGIC STRUCTURI EROICE

§ 51.4. Sînt destule colinde, fie „de gazdă" sau „vătaf", dar mai cu seamă „de fecior", expuse la modul dialogic. Autorii anonimi, fără să părăsească cu totul ambianţa idilică, comună întregului gen, prin dialog, determină alte structuri, proprii poeziei narative. însăşi tematica îi obligă la aceasta, căci cîntînd pe feciorul voinic şi viteaz, colportorii nu mai sînt puşi să evoce „grădina cu florile", „stratul de busuioc", „cununa" etc. După cum rezultă şi din paginile anterioare, aceştia fac loc unor legende şi mituri despre leu şi cerb, evocă soarele şi calul (cf. supra § 51.2). Şi astfel în locul descrierii etnografice apar naraţiunile alegorice, iar poezia din subiectivă, cum ne-am aştepta să fie, evoluează către o scurtă

poemă obiectivă, în care dialogul devine sîmburele comunicării poetice. La aceasta contribuie însuşi modul de colportare.

Ceata de colindători este împărţită în două grupe, aşezate faţă în faţă; una dintre ele propune un enunţ tematic, de esenţă eroică:

Ţipă-un voinic dintr-un munte...
— Cini cu mine se va bate?

Cealaltă grupă ripostează:

Ţipă altul dintr-alt munte...
— Eu cu tine mă voi bate !

Fundate pe asemenea modalitate de comunicare dialogică, poemele capătă mişcare, simetrie şi echilibru. Autorilor li se oferă bun prilej de a crea o poezie episodică, de a inventa tablouri şi portretizări, un limbaj plastic, înrămate toate într-o sumă de procedee retorice.

Din mijlocul tuturor acestora, a întregii expuneri lipseşte doar ideea de conflict (schiţată uneori doar în colindele din spaţiul dunărean ori în unele din colindele mioritice. Căci dacă ar fi prezentă şi această latură, atunci colinda ar concura cu balada. Altminteri

225

ea rămîne în sfera proprie unor poeme festive, sărbătoreşti, bun prilej de elogiere a omului.

în continuarea enunţului tematic, citat mai sus, colportorii portretizează prin versuri eliptice şi paratactice pe cei doi:

întîiul: C-un cal negru-i pintenog,
sub suliţă — brad înalt, sub stan-viţă. Brad înalt...

ne oferă chipul celui frumos, mîndru „ca bradul";

al doilea: C-un cal albu-i pintenog,
sub suliţă — brad înalt, sub stan-viţă. Stan de piatră...

este viteaz, voinic, tare „ca piatra".

Dacă nu pierdem din vedere că asemenea poemă se aude în casele cu doi feciori, atunci ermetismul devine limpede. în final, dealtfel, colportorii au grijă să dea la iveală acest lucru.

Cei doi, după ce „se dădură, se bătură", şi după ce suliţele îşi „frîngară", ei se recunoscură „rude-aproape, frăţiori" (Viciu, B. II).

Exemplul asupra căruia ne-am oprit ilustrează modul de comunicare din colinda „de fecior", altul decît în cea „cîntată" la „fată". Acest mod impune, în locul unei structuri idilice, o structură de tip eroic.

§ 51.41. Uneori discursul dialogic este precedat de un mai lung sau mai scurt preambul narativ. Colportorii simt nevoia de o pregătire a expunerii. Astfel, într-o colindă dedicată tot celor doi fraţi (Ibid., B. XVII), în prima parte a poemei se aduce un elogiu tatălui, „cest domn bun" şi indirect se preamăreşte o ocupaţie de bază a poporului român: păstoritul, în al cărui mediu se va fi născut şi circulat dealtminteri o astfel de poezie. Tatăl este felicitat că le-a dezvoltat celor doi fii dragostea pentru ciobănie. Trimiţîndu-i cu oile să le pască — unde? ... Lin prin chiar [cer] sănin j... Strunga le era cel cercuţ de lună, j focul le era cea rază de soare.

Tabloul fantastic din preambul, încărcat cu imagini dintre cele mai îndrăzneţe, formează o ramă potrivită enunţului; unul dintre cei doi fraţi, furat de somn, este trezit şi îndemnat să vegheze la cea mioară năzdrăvană, ca aceasta să nu fie furată de „lotri". în riposta dată, nu rămînem surprinşi că imaginea mioarei este asociată de cea a fetei „micucea" şi „frumuşea".

226

Maniera e frecventă şi proprie poeziei festive, de a exprima, printr-o expunere fabuloasă, sentimente de dragoste. Dialogul purtat are drept finalitate artistică să imprime unor asemenea poeme o mai mare obiectivitate şi o natură eroico-idilică. Este una din particularităţile acestor creaţii orale atît de originale.

Tematica este mereu diversificată şi orientată către evocarea unor tablouri fastuoase, de viaţă patriarhală. în Văsălie se narează un subiect de vînătoare, cu „ogari" şi „şoimi", şi tot prin intermediul dialogului se comunică aluziv dragostea şi admiraţia faţă de cea colindată.

§ 51.4.2. Motivul semnalat mai sus revine şi acesta în nuanţe diferite. într-o variantă cu numele Văsiu tinerel (Ibid., B. VIII; întîlnită de noi şi astăzi în Ţara Loviştei), colportorii introduc un incident mai puţin obişnuit: dialogul între fecior şi ,,'nălţatu-împărat", care-1 îndeamnă: „hai să schimbăm jupînesele".

Şi într-un alt motiv, după enunţul tematic exprimat de titlu şi de primul vers, „Mirel calu-1 potcoveşte", urmează acelaşi dialog, de data aceasta între mamă şi fiu. Planul expresiei este stă-pînit de acelaşi patos retoric, predominat de anaforă, iar în final apare simbolul care dezvăluie întregul sens al poemei:

— Ce gînd mirel mi ţi-ai pusu, ori gîndu de cătănitu,
ori gîndu de prăpăditul
— Ba eu, maică, nu m-am pusu, nici gîndu de cătănitu

nici gindu de prăpăditu, ci eu, maică, mi-am văzutu ceea fată-n cea cetate...
(Drăgoi, nr. 46)
în partea a doua a dialogului ni se oferă un alt tablou, şi acesta semnificativ. Mama ripostîndu-i că: „Ceea mirel nu ţi-o dare / că-i fată de viţă mare", pe mirel atunci „ciuda mi-1 prindea-re" şi îndreptîndu-se „... pe podul cetăţii / rupse lanţul porţii". Adică rupse funia de paie, folosită de socri la nunţile românilor ardeleni (este vorba de „lupta" ce se dă între cele „două oşti", între nuntaşii mirelui şi cei ai miresei).
Din cîte se vede, este vorba de tipul eroic al colindei „de fecior".
Din cele expuse mai sus, rezultă că colinda de tip eroic posedă o altă metodă de expunere proprie, cu procedee şi limbaj poetic
227
nuanţat, spre deosebire de structurile idilice. Tipice pentru acestea devin ficţiunile rememorative şi asociative, ca lupta feciorului cu leul sau balaurul, vînătoarea de cerbi cu şoimi şi cîini, călărirea bidiviilor năzdrăvani.
Datorită unei asemenea tematici şi structuri', ne gîndim că poezia aceasta aparţine evului mediu românesc sau e dezvoltată numai sub această egidă, tipurile unor eroi — feciori de ţărani şi de păstori — fiind prezentate din perspectivă medievalizantă. §51.4.3. Nu rămînem cîtuşi de puţin surprinşi că şi unele motive ale colindelor de „fată" sînt expuse tot sub forma discursului dialogic. Ele primesc, prin natura subiectului, coloratură eroică, fără să piardă caracterul lor idilic. Astfel, în Pe luncile soarelui (Viciu, B. XXVII), unde „grele ploi plouatu-mi-au" au răsărit flori, fetele au ieşit să le culeagă. Aflînd, feciorii ies şi ei: „... şi le tot prind şi le slobod". Tabloul cît se poate de bucolic, înrămat într-un limbaj aluziv, se încheie printr-un dialog între cele două grupe, cu versuri aluzive-enigmistice (Ibid., B. XXVII). Cele două planuri — real şi fabulos — devin mai limpede exprimate în Fiica mamei. Aici are loc traducerea imaginilor enigmatice. E o metaforă infirmată: în urma enunţului tematic, are loc un dialog metaforic exprimat după o modalitate tipică folclorului (cf. supta § 23.7).
■— Ce mi-i, maică, acest horit (boare, vînticel)
bate vîntul viforît?
— Nu e vîntul viforît,
că aceia-s cuscri tăi...
Aceştia cer pluguri cu boi, cirezi de vite, „stave" de cai etc. Planul realităţilor sociale devine evident şi în acest motiv.
Discursul astfel dialogat aduce după sine, în chip natural, stilul verbal, cu tot angrenajul retoric: inversiuni, anadiploze şi epifore, anafore, versuri paralele etc. Ne mărginim a da, din colinda citată mai sus, un fragment ilustrativ în această privinţă:
C-or veni nedeile,
nedeile cu jocurile
şi eu frumos schimba-m-oiu
şi la joc io duce-m-oiu,
nu m-oiu pune lîngă el,
că m-oiu pune drept cu el.
(Viciu, B. XXVI)
228
TIPUL EMBLEMATIC
Despre latura emblematică a poeziei debitate în sărbătorile de iarnă vorbim şi mai sus.
§ 51.5. Există însă un număr mai mic de asemenea poeme fundate pe vis. Deobicei, într-o primă parte are loc comunicarea visului, ca apoi în cea de a doua să urmeze tălmăcirea lui. Astfel „gazda" visează un „lăcui", „trestie măruntă", „meri" în vîrf cu „flori", „iederă", ca într-o a doua parte să urmeze tălmăcirea alegoriei. Excerptăm din poemă versurile:
un lăcui sârăcui
jur prejur de lăcui,/trestie măruntă capul lacului,\doi îs meri înalţi pe trupuri de meri ,jiedera-mpletită vîrf ui merilor,/două flori frumoase

= asta-i masa ta-re; = dragi oaspeţii tăi; = tu cu doamna ta-re; = cea fecioara voastră; = cei doi fii ai voştri.
(Drăgoi, nr. 43)
51.5.1. în alte motive, cele două planuri sînt cufundate într-o ambianţă alegorică al cărei înţeles ascuns urmează să-1 dezlege cititorul singur. De exemplu, într-o cunoscută colindă de fată (Drăgoi, nr. 53), comunicată în manieră descriptiv-arhaică, colportorii introduc incidente nu în scopul de a dezvolta acţiuni, dimpotrivă, poezie statică; se recurge la astfel de procedee ca tocmai să fie creat planul aluziv, tot imaginea obsesivă a logodnei. Spunîndu-i mamei că:

trecu-n laş de golunibaşu cu glas de feciorașu....,
aceasta-i riposteazǎ:
Ludă eşti ori tu ce facil Nu-i acolo golumbaşu, ci-i oacheş de feciorașu; tinde masa după casă, şi pe masă grîu revarsă, şi în grîu, colac de grîu, pune şi inelul tău ...
Ca să încheie în final:
Inelul va lua-re,
pe deget îl va băga-re
şi pe tine te-a lua-re.
(Drăgoi, nr. 53)
229
DISCURSUL DIALOGIC APARENT STRUCTURI IDILIC-EROICE
§ 51.6. Un mare număr de poeme cu caracter festiv sînt debitate la modul dialdgic-aparent. Sînt îndeosebi colindele dedicate „feciorului". Colportorii imaginează convorbiri cu „leul" şi „cerbul", cu „calul", cu „soarele" (cf. supra § 54.5). în cîntecele funerare duc convorbiri cu „zorile" şi „bradul", aşadar — ca şi în baladă — este inventat un număr mare de eroi fictivi.
Asemenea modalitate de comunicare conferă creaţiilor folclorice mişcare şi expresivitate poetică, un sugestiv strat fabulos. Cuvîntul, expresia, fraza, se supun altor viziuni; conţinutul funcţionează în concordanţă perfectă cu simbolul, creîndu-se astfel opere de o rară frumuseţe.
Uneori autorii anonimi imaginează un soi de comentarii expuse la modul indirect, alternate cu stilul direct. Astfel într-o scurtă poemă cu titlul Soare răsărit se evocă imaginea astrului şi a festinului sărbătoresc, printr-un şir de fraze interogative, persuasive: Soare pare că răsare?... da di ce şi-o răsărit?... da di ce sînt mese-n-tinse?... da la mese cine-mi şede? Forma discursivă, cu evidente aluzii la seara Anului Nou şi a „copilului" căruia-i este dedicată poezia, — interogaţia indirectă aduce după sine răspunsul cu dezlegarea tainei:
Beţi, boieri, şi lăcuiţi (trăiţi bine, petreceţi)
de să-mi crească Ion mare,
să-1 văd cu junii junind, '
cisme negre încălţînd,
grele arme încingînd...
(Viciu, B., I)
Simbolul „soarelui" răsărit, întîlnit frecvent în colindele medievale (vezi aceleaşi colecţii) evoluează cMre un sens cu totul nou, laic. Colportorii asociază de acesta imaginea tînărului, căruia îi urează să crească mare ca să încingă „armele", să devină ostaş. Versurilor interogative din prima parte, se alătură în final altele străbătute nu numai de retorism, ci şi de o fluenţă armonioasă, de sonorităţi obţinute prin rimele în gerunziu. Modul arhaic de „felicitare", prilejuit de noul an, să recunoaştem, era încărcat de un pitoresc dezvoltat în limitele unei culturi populare de mare valoare.
230
§ 51.6.1. Alteori expunerea dialogică aparentă evoluează către o înlănţuire cumulativă. Colindătorii despărţiţi în două grupe aşezate faţă în faţă expun versurile alternativ, după ce o grupă debitează un vers (însoţit de refren), cealaltă grupă îl reia repetîndu-1 şi adaugă un altul. Astfel:
gr. I Dinaintea cestor curţi,
flori dalbe de măr! gr. II Dinaintea cestor curţi este o masă de mătasă, flori dalbe de măr! gr. I Este o masă de mătasă
(după masă cine-mi şede? ş.a.m.d.
(Viciu, B. XXIX, v. 1-7)
Din cîte se observă, expunerea devine fixă, colportorii fiind obligaţi la reluări tipice iar poezia se desfăşoară lent şi monoton, cum nu se întîmplă cu motive ale discursului dialogic. A omite un vers, fără să fie stricată întreaga-i desfăşurare, nu se poate, căci conţinutul unuia se află implicat în celălalt, întreaga derulare avînd o logică internă.
ANEXA III
• REFRENUL COLINDELOR-CA SINTAGMĂ STILISTICĂ
§ 52 Refrenul^xaio.rmularp bimrn- şi prmetică, din cele mai multe colinde, a dat naştere la numeroase interpretări legendar — mrTb-togfce. Astfel,"Trecvenţul „Hai leru-i doamrie"~ă""Tăcut pe D. Cantemir să "ăsociezFlbrmula de numele1 împăratului roman Aurelian. Acestuia se alătură şi P. Maior, care scrie (în a sa Istoria pentru începuturile românilor în Dacia, 1883, p. 27) — „... nici astăzi nu e zăuitat la români în cîntecele lor, ce se zic colinde, îl numesc Ler şi Oiler-un Domn".
Opinia a fost însuşită ulterior şi de alţi cărturari, ca Gh. Şincai, At.M. Marienescu sau Gr. Tocilescu. j5i^jjub formularea ,,Vejejdm_si_Veler-doamne" nu se ascunde decît tot numele altui "Împărat roman, TalOTU;~isixsţm'~aiţit--(G. Săulescu). ' ——-----'
231

X Din cîte se observă, interpretările date unor asemenea stereotipii, au fost subordonate ideii de romanitate, ce ar fi pătruns adînc în conştiinţa maselor largi ca să fie păstrată, sub forma refrenelor, pînă tîrziu.
Laturii legendare, N. Costin îi adaugă o altă notă: mitologică. Acesta apropiind termenul de „Ler" slavului „Lei", susţine că poezia ar elogia pe zeul Cupidon. Aron Densuşianu precizează că zeul nu este altul decît Jupiter Liber, pe cînd Hasdeu îl identifică în Lar-Dominus din mitologia romană.
O soluţie mai firească la această aprinsă dispută dă Dimitrie Dan, privind problema în cadrul ei firesc, al unui fenomen de limbă. Acesta derivă cuvîntul din „halleluiah Domine > hallelui Domine > alerui Doamne" (vezi Hai lerui Doamne, 1901, p. 3—5; tot aici şi celelalte date istorice).
Y Refrenul reprezintă, fără îndoială, o elogiere fie a unui împărat, fie a divinităţii, aflată în centrul acestor poezii ce se făceau auzite în timpul sărbătorilor de iarnă; în colindele laice, de fată şi fecior, de gazdă etc, făcîndu-se elogiul acestora, desigur că formulările sînt altele.
Y Ceea ce frapează pe cititorul de astăzi sînt aspectele morfologice pe tare le-au primit refrenele în circulaţia lor în mijlocul maselor, în raport direct cu funcţia lor, numeroasele forme răspund unor necesităţi stilistice, ce se integrează în contextul întregii poezii. Derivaţii ca următoarele izbesc prin particularitatea lor morfologică: Holerunda lerui doamne; Hai lerunda, domn bun; Hai lerui dai, lerui-mi doamne; Lerui da Ier-mi doamne... etc.
X Dar în ambianţa sărbătorească au fost dezvoltate şi difuzate, ddată cu cîntecele, şi alte refrene, ca: Florile d-albe de măr; Zorile-s dalbe; Florile-s dalbe, Ier de măr; Colindăm doamne, colindăm, domn, domnjşi-a nost domn[etc.
\ Aşadar refrenul, în contextul colindelor, este un apendice morfologico-stilistic, care are rost de a întregi expunerea pe latura ei sonoră, melodică, de a sublinia conţinutul, atragînd atenţia asupra semnificaţiilor.
Faptul se vede şi mai bine, făcînd o succintă incursiune în domeniul colindelor laice. Aici se remarcă caracterul funcţional al sintagmei, variaţia refrenelor fiind în raport cu fiinţa căreia îi este adresată poezia. în colindele genţni fată, se întîlnesc dese formulări, ca: fecioriţă d-ocheşiţă, dalba fecioriţă; cunună de vineţele; lină melină, lerui melină; fică, lerui, fică; Ler, Ano, leo fată leo, fată leo, d-albă leo ş.a.
232
în cele pentru fecior întîlnim frecvent formula: Junelu, ti-
nerelu; junii buni; Ler junelui bun (tinerel); Mirel, tinerel etc. Şi la celelalte feluri de colinde, refrenul este în raport direct cu contextul, prin care se elogiază alte fiinţe. Astfel întîlnim refrene ca: O, jupîne, jude; Vătaf mare; Ler, da Ier, nevastă ş.a. Aşadar:
— în colinde, poezii aluzive, de felicitare, făcute la modul patriarhal, refrenul este o emanaţie morfologico-stilistică;
— apendice muzicalo-verbal, refrenul dezvoltă acele figuri eufonice şi de repetiţie (isofonii, homeoteleuton, polipopton), care fac comunicarea poetică plăcută, armonioasă;
— în acelaşi timp refrenul vine să dubleze tonul melodic, cînd alert, cînd tărăgănat, infuzînd poeziilor amprenta proprie incantaţiilor. »

CAP. V
DISCURSUL IDEOGRAFIC
A. Ritualuri agrare
Ambivalenţă simbolică: personificări mitice — insemne nupţiale. Poezii de secetă şi de seceriş; simbolul roţii.
B. Ritualuri de „trecere"
Simboluri arhaice (steag-brad-pom): Oraţiile de nuntă. Personificări mitice: înmormîntarea ca nuntă; cîntece funerale.
■
Subsumăm titlului de mai sus un mare număr de poezii fol-elorice prilejuite de muncile agrare sau altele născute în şi din ambianţa multelor datini şi obiceiuri de la nunţi şi înmormîntări. Prin felul cum sînt colportate, ca şi prin unele sensuri proprii, ele ar fi trebuit încadrate discursului simbolic. N-am făcut-o, căci, cu toate că şi cu ocazia colportării acestora se alcătuiesc „cete" de feciori sau grupuri de fete şi femei, iar drept modalitate de comunicare principală rămîne tot simbolul, toate se polarizează în jurul unor însemne figurative.
Acestea nu sînt simple semne decorative, ci obiecte de ritual; invocate şi evocate, sînt aşezate într-un cadru de viaţă mai larg, cu adînci semnificaţii mitico-magice. Poezia, în modul acesta, din subiectivă cum ne-am aştepta să fie, sub forma de lamentaţii nesfîrşite ori scurte explozii de bucurie, devine obiectivă şi, deci, narativă. Luînd dezvoltări ample, colportorii imaginează o poezie alegorică subtilă;

ca să facă vii unele idei abstracte, recurg la întruchiparea de personificări mitice, folosesc prozopopeea ori prozo-grafia. Simbolurilor, care predomină astfel de creaţii, li se conferă sensuri active, grupînd în jurul lor multă mişcare scenică, spectaculară, încît se poate spune că discursul ideografic se distinge printr-o structură complexă, în care-şi fac loc secvenţe lirice, altele epice sau dramatice.
234
A. Poezia ritualurilor agrare
§ 53. Este cunoscut faptul că în viaţa societăţii, aflată pe cele dintîi trepte ale existentei, îşi făceau loc nenumărate „superstiţii", credinţe absurde în esenţa lor, care de-a lungul vremii au devenit obiceiuri şi practici adînc înrădăcinate în viaţa acesteia. Păstrate pînă tîrziu, către sfîrşitul secolului trecut, unele dintre ele au luat calea unor scurte sau mai lungi povestiri legendare, au intrat în ţesătura a numeroase basme, formează axa narativă a multor poeme, cum ar fi cea a Meşterului Manole. Destul de multe însă, pierzîndu-şi sensul lor primordial, au fost dezvoltate sub forma unor pantomime folclorice, evoluînd către un teatru popular. Căci ce sînt, în definitiv, manifestări ca: „jocul căluşarilor", „cucii", jocurile „de-a capra", „de-a căluţul" etc. ? Nimic altceva decît datini şi obiceiuri, străvechi rituri, cărora li s-a conferit semnele artei ridicate în sferă dramatică. Tot astfel s-au petrecut lucrurile şi cu numeroasele practici agrare.
Faţă de celelalte creaţii folclorice, asupra cărora ne-am oprit mai înainte, acestea posedă o tehnică de expunere şi mijloace discursive proprii naturii lor. Regizate ca scenarii dramatice, ideile abstracte, ce stau la baza oricărui rit, au fost transferate în zone concrete, de o rară plasticitate.
§ 53.1. Sînt numeroase actele magice şi gesturile de tot felul ce însoţesc plugăritul. Cu deosebire ieşirea la arat a celui dintîi, prima brazdă trasă în ogor a fost învăluită în acte solemne. Şi aceasta nu numai din adoraţie străveche faţă de Pămîntul-Mamă (Terra Mater), ci pentru că în om sălăşluiau gînduri tainice de protejare a pămîntului şi a vegetaţiei, devenită sacră.
La români acest prim moment din desfăşurarea muncilor agrare a luat proporţii de ceremonie spectaculară. însemnele figurative le constituiau instrumentele agrare. Pe grafă era suit cel ieşit întîi la arat; dus la Olt, între acesta şi ceata de flăcăi din sat se da o adevărată luptă în mijlocul rîului. în Maramureş, „boii Sîngiorzului", adică flăcăii, se înjugau, formînd „tînjaua", ce trăgea pe primul ieşit la arat. Aşezat pe plug, era dus pînă la Iza, o apă cunoscută în'regiune, unde avea loc aceeaşi luptă (care se mai vede şi azi). în alte părţi se făcea „ploiaş": un fecior acoperit cu frunze şi udat cu multe cofe de apă, la trecerea lui prin faţa porţilor gospodăriilor.
235
Ideile abstracte, adînc pătrunse în conştiinţa maselor erau însufleţite, fiind transferate în zone concrete, de o rară plasticitate, desfăşurîndu-se după anumite reguli ale unei tehnici discursive. Urmate de prînzuri, însoţite de joc şi cîntec, asemenea petreceri nu mai păstrează nimic din caracterul lor sacru dintr-un trecut îndepărtat. Mai tîrziu derularea acestor manifestări folclorice a evoluat către petreceri rezervate muncii şi rodniciei ogoarelor. De aceea ele se mai văd şi în epoca noastră.
§ 53.2. Şi ritualurile de secetă se desfăşurau în limitele aceloraşi reguli de regizare tradiţională. în sfera acestor manifestări folclorice se mai păstra, pînă nu de mult, ceva din sensul lor primordial, deşi ambianţa era pur hilară (ca unele ce erau colportate de copii).
Obiectul de ritual ca şi versurile cu care acesta era cîntat, ofrandele, adică mesele ritualice, reprezentau laturi bine păstrate ale discursului ideografic.
§53.2.1. Se confecţiona din lut sau cîrpe o păpuşă, numită „caloian" sau „scaloian", ori o „paparudă", atunci cînd soarele usca ogoarele. Acestea deveneau, în mentalitatea oamenilor de altădată, un soi de zeităţi cu puteri binefăcătoare. Adorate, erau implorate să se urce şi să:
ia cerului torţile şi deschide porţile şi porneşte ploile, curgă ca şuvoaile, umple-se pîraiele...
Implorarea, făcută în versuri de factura celor de mai sus, lua turnura ritualului de înmormmtare. Păpuşile purtate pe o scîndură pe uliţele satelor, însoţite de un adevărat alai (în vremea din urmă de către copii, altădată de oameni maturi), erau duse şi îngropate la marginea satului, între ogoare.
Ritualul se înfăţişa ca un cuplu: masculin — „caloianul" şi femenin—„caloiţa" sau „paparuda".
Prin Oltenia dar şi în Moldova (Tutova), ritualul era cunoscut sub numele de Mămiţa ploii şi Tătiţa soarelui.. Cînd era secetă, copiii confecţionau din cîrpe o păpuşă; îşi distribuiau roluri (o fată era mama ei, celelalte rude) şi, plimbînd-o prin sat, o boceau: „scoală, mamă dragă, c-a-nviat mama ploii şi-a murit tata soarelui" ; o înmormîntau la marginea satului. Cînd ploua prea mult, bocetul era schimbat: a murit mama ploilor şi-a-nviat tata soarelui.
236
I
Rădiţă, rădiţă, mumuîiţă dă ploiţă sui-te la cer.., să porneşti ploiţili,
în Oltenia şi în unele părţi din jurul Bucureştiului, cuplul femenin şi masculin era confecţionat din lut şi cîntat în felul următor:
pe toate drumurile, pe toate potecile, să umple şanţurile, să crească grînili, pîinili, porumburili.

(Arhiva Institutului de etnografie şi folclor, fonograma 9671)
într-o altă variantă din aceeaşi regiune, aluzia la cele două zeităţi binefăcătoare apare mai vizibilă:
Aoleo, crăiţă, aoleo, crăiţă,
dă-ne şi noo ploiţă, tat-al soarelui a murit
că murim de foame; mama ploii a-nviat.
(IUd., fgr. 9681)
Din Muscel (Rucăr) avem o mărturie cu celălalt revers:
Mama ploii a murit, tat-al sorii a răsărit, pă toate păraili şi pă toati văili să-nceteze ploili.
(ibid., fgr. 9741 a)
§ 53.2.2. Ritualul străvechi lua forme şi numiri dintre cele mai variate, toate însă păstrînd aceleaşi trăsături tipice discursului ideografic, adică: a) un semn figurativ: o păpuşă (de lut, de cîrpă, făcută într-anumit chip, evocată în versuri (sînt mărturii cînd acesteia i se substituia o fetiţă de zece ani, cum scrie Cantemir) ; b) pe care o boceau, înmormîntînd-o la marginea satelor, „între ogoare"; se declamau versuri euritmice; c) purtînd-o de-a lungul uliţelor, pînă la locul destinat, fete şi feciori (de cele mai multe ori copii) se constituiau într-un alai, împărţindu-şi roluri; d) după înmormîntare, urma un prînz, o masă comună, pregătită de fete, încheiată cu joc şi cîntec; e) toate aceste acte se făceau la anumită zi: era o „Sf. Joie a scolienilor", prima după Paşte sau după Rusalii, „păzită", adică sărbătorită prin nelucrare (de către bătrîni îndeo-
l %J/§ 53.2.3. Asemenea practici, care lasă să se întrevadă vechi-Ă£ ritualului, aveau loc, pînă în ultima vreme, sub semnul ferti-

Mâţii ogoarelor. înscenarea se făcea sub impulsul magiei homeopatice, prin care erau vizate efectele binefăcătoare ale apei şi puterea razelor soarelui. Dezgroparea figurinelor, urmată de aruncarea lor în sus între ogoare, însoţită de cuvinte: „atît de înalte să crească holdele", încheie ritualul agrar bine conservat pînă aproape de epoca noastră.
La toate acestea, care ţin de natura magică a discursului ideo-grafic, mai adăugăm că însuşi planul expresiei vine să întregească arhaicitatea practicilor. Rostirea versurilor se făcea (după cum se mai aude şi astăzi) la modul euritmic, de perfectă coeziune între cuvînt — ritm — mişcări. Se obţineau în felul acesta mari efecte discursive, căci înlănţuirea cuvintelor crea ritmicitate şi sonorităţi plăcute, fiind fundate tocmai pe figuri de această natură/(parono-mazii, parigmenon), ca de exemplu: caloiene sau scaloiene >iene; paparudă >rudă; cu ciuhkxn >băru; cu găleata >leata ş.a. (cf. supra §.6.3.; 13.5).
§ 53.2.4. într-o epocă în care creaţiile folclorice erau privite drept rămăşiţe din vechi culturi, şi ritualul de secetă a fost apropiat de serbările romane de la Idele lui Martie (G.Dem. Teodorescu, W. Mannhardt). Din cele arătate mai sus, reiese că originea lor este mult mai îndepărtată. Cu toate că în ultima lor etapă de dezvoltare poeziile de secetă au intrat în sfera unor jocuri de copii, ele păstrează, în miezul lor, ritualuri străvechi, de invocare a unor întruchipări mitologice.
§ 53.3. „întîiul" ieşit la arat era de bun augur pentru început de an agrar, ultimele spice de grîu erau învăluite într-o ambianţă de recunoştinţă şi îndatoriri faţă de ogor, de pămîntul-mamă. De aceea ţăranii români săvîrseau o mulţime de acte magice, ca în felul acesta să asigure rodnicie şi bunăstare în anul următor. La aceştia exista credinţa pînă tîrziu ca „primul" snop să fie dat la găini, ca să facă atîtea ouă cîte grăunţe sînt în el. De aceea, în unele locuri i se mai zice şi „griul puilor". Privitor la ultimele spice, se spunea că, dacă nu se lasă 3—4 netăiate, se mînie ogorul şi la anul nu va mai da rod; se zicea: „eu îţi pot da atîta silă de rod şi tu nu-mi laşi un fir, două".
Felul acesta de a privi lucrurile se întîlnea şi în alte domenii de viaţă. Astfel, la tunsul oilor li se lăsa un smoc în frunte, tocmai ca să fie în permanenţă bogate în lînă; pentru acelaşi motiv se lăsau şi cîteva fructe în pom. Ultimele picături la mulsul vacii erau şterse de ea, zicîndu-se „laptele înapoi". La mijloc era vorba

de aceeaşi preocupare a omului: de a păstra cîte ceva din produsele sale, de teama „să nu piardă sămînţa", cum se spune în chip obişnuit.
Momentul cînd recolta era luată de pe ogor năştea teama plugarului ca puterea de a rodi a pămîntului să nu piară. Din aceasta decurge şi grija lui: de a se compensa cu ceva, de a păstra cîteva spice, căci în ele se condensa toată nădejdea agricultorului în fertilitatea viitoare a cîmpurilor.
Din asemenea griji, cu înţeles adînc, a luat naştere — la români ca şi la alte popoare — un amplu ritual agrar ce se încadrează în limitele unui discurs ideografic, încărcat de multă poezie.
Şi în cazul de faţă era confecţionat un obiect de ritual: o „cunună" sau „buzdugan" din spice de grîu. Acestea erau încadrate într-un alai format din secerători sau secerătoare, care se îndrepta dinspre ogoare către sat, în cîntece specifice, „de seceriş". La casa gospodarului respectiv, la care se încheiase secerişul, avea loc un prînz.

Din cele relatate, se remarcă, în mod foarte clar, caracterul de scenariu al discursului ideografic. Indivizii, săvîrşind unele acte legate de munca agrară, erau constrînşi de tradiţie să se constituie în „cete" de fete sau feciori; îşi distribuiau roluri cu adînci sensuri magice, mitice.

AMBIVALENŢĂ SIMBOLICĂ

§53.3.1. In părţile năsăudene alaiul îl formau fetele. în. această zonă, mai mult decît în altele, fertilitatea ogoarelor era asociată de ideea perpetuării biologice. în conştiinţa maselor era adînc înrădăcinată tradiţia, ca, la terminatul secerişului, „trebuie aleasă o fată curată", care să poarte cununa; altfel nu este bine. Erau preferate fetele logodite, pe cale să se mărite. „Are mire şi el o să-i ia astă-seară cununa din cap. După ce se descîntă, o sărută şi-i ia cununa". în Apuseni este numită chiar „mireasa griului", căci, într-adevăr, gătită cu cununa de spice pe cap pare o mireasă. E dusă pe braţe de două prietene, după care urmează alaiul în rînduri de cîte 5 fete secerătoare, simulînd astfel alaiul ceremonialului de nuntă. Versurile care se cîntă fac aluzie la căsătorie şi conţin aspecte din munca secerişului:

Holdă ca peretele fetele au secerat, secerat-au fetele; flăcăii clăi au înşirat...

în mai multe din versurile ritualului se aduce o laudă rodniciei ogoarelor. Dusă cu alai acasă, cununa păstrată cu grijă, îmblă-tită, urmează să fie amestecată cu sămînţa din anul viitor, act săvîrşit tocmai cu convingerea că rodul vsl fi astfel înmulţit sau tot atît de bogat ca în anul trecut. Din asemenea mentalitate izvorau versuri ca următoarele:

De unde cununa pleacă, multe care se încarcă.
De unde cununa vine, multe clăi s-or pune mîine;

Ultimul act al acestui ritual al ţăranilor năsăudeni îl constituie luarea cununii de pe capul „miresei griului" de către însuşi „mirele" ei, de către logodnic. Şi acest moment este însoţit de versuri ce descriu întocmai practica. Versuri ca următoarele:

Aşa-i rîndul fetelor stau rînduri pe crîngurele,
ca şi rîndul merelor; dacă prind a se mări,
pînă-s merele mărunţele ele prind a se rări.

stabilesc un paralelism între cele două acte reprezentînd o ambivalenţă simbolică. Căci, gătită ca o mireasă, aceasta era dusă pînă în sat de braţe de cele mai bune prietene ce aveau rolul „surorilor de mină"; alaiul avea profilul unei „nunţi a griului", dar şi a celor tineri. Fata întruchipa rodnicia cîmpurilor şi perpetuarea speciei umane; ea trebuia să fie curată, ca o mireasă:

Cine aduce cununa, ciirată-i ca lumina

Iar versuri ca următoarele:

Cununa trebuie udată, fata trebuie măritată;
Cununa s-o udăm, şi fata s-o măritām

au darul să sublinieze strîns legătura dintre cele două acte fundamentale ale vieţii: al rodniciei ogoarelor şi al perpetuării speţei prin căsătorie.

PUTEREA VEGETAŢIEI - PERSONIFICĂRI MITICE

§ 53.3.2. Şi în Ţara Oltului (în Făgăraş) ritualul de secere posedă aceeaşi ambivalenţă simbolică. Similitudinea dintre ceremonialul agrar şi cel de nuntă duce la întocmirea „peanei", a cununii de către fată, iar feciorul aduce la cîmp, din ajunul zile de încheiere a secerişului, un steag de nuntă, făcut din „chişchinee"

(năfrămi). Feciorul care duce steagul şi fata ce poartă peana merg, ca la orice nuntă, în fruntea cortegiului.

în aceste locuri nu numai forma cununei e alta, în „cruciş" ori în chip de „buzdugan", dar înşişi vehiculatorii obiceiului nu mai sînt fetele, ci feciorii. Aceştia ridică ritualul în zona unor personificări mitice, pe marginea unor practici evidente prin însăşi natura ideografică a însemnelor ritualistice — buzduganul. Cele trei părţi ale cîntecelor se grupează astfel: a) Dealu Mohului; b) Buzduganul; c) Stăpîne, stăpînă.

Cînd secerişul e terminat, se cîntă o adevărată poveste în versuri; se imaginează cum la umbra unui snop „sora soarelui" şi a „vîntuiui" convorbesc pe tema întîietăţii, care dintre ele ar fi mai mare. Cea dintîi pretindea că ea ar fi, deoarece:

Frate-meu-i soare, cînd el răsăreşte lumea mi-o-ncălzeşte.

Dar nici cealaltă nu se lăsa mai prejos:

Frate-meu-i vînt, unde se iveşte,
umblă pe pămînt, lumea răcoreşte...;

că el de n-ar fi, „vitele-ar plesni" şi oamenii ar muri; ar muri şi „boii în jug". Aluzia la binefacerile

soarelui şi ale vîntului, ale ploii, pentru agricultură, e vizibilă.
Colportorii obţin mari efecte stilistice prin dialogul fictiv în forma, unui fragment de basm, realizînd o admirabilă prozopopee.
în cea de a doua poezie — „a buzduganului" — se imaginează,, ca şi în varianta năsăudeană, o nuntă de data aceasta de împărat. Pe drum ceata de flăcăi şi fete cîntă versuri ca următoarele:
M-a cere, rn-a cere, dar la-mpărăţie jicior de-mpărat, trebuie avuţie...,
„coif pe cap", „haină de mătasă", ca apoi să treacă la înfăţişarea muncii secerişului: cum fetele „pe vale-n jos" seceră iar feciorii vin „să lege după noi"; cum grăbesc la recoltat holdele coapte, că altminteri „vin păsărelele / de iau spicurele".
Prin puterea tradiţiei şi astăzi se mai aud cîntece de laudă a muncii omului: să fie bucuroşi că grîul a fost pe şes „des", iar la deal „rar", însă mare. înconjurînd masa, se cîntă versuri de mare efect stilistic rezultat din procedeele suprimării, prin care urează, gospodarului ca şi în anul următor ogorul să dea:

Claia-găleata, snopu-ferdela, mănunchiu-cofa,
spicu-lingura, stogu cit casa..
Natura unor cîntece trădează relaţii sociale mai vechi. Revin noţiuni ca stăpîn-stăpînă, gazdă şi găzduia, robii cîm'purilor. Astfel:
Tu, soare rotund, şi nu te-or chemare,
treci dealu curînd robii cîmpurilor,
şi nu te-or blestemare iobagii domnilor.
Cu trecerea timpului, asemenea străvechi semnificaţii au intrat ■din ce în ce în umbră, impunîndu-se tot mai mult ideea de petrecere şi de elogiu adus muncii şi muncitorului plugar.
SIMBOLUL ROŢII
§ 53.4. Alături de apă ca element magic primordial, prezent în folclorul popoarelor în diferitele ritualuri agrare, apare şi focul. A fost asociat de un cult al soarelui, foarte puternic şi în spaţiul carpato-dunărean. (Săpăturile arheologice au dat la iveală numeroase simboluri solare; asemenea mărturii se păstrează şi în arta populară: discuri solare pe porţile de lemn ale ţăranilor maramureşeni; însemne de acest fel se văd pînă şi pe furcile de tors.)
Deosebită valoare, în această privinţă, au focurile de primăvară (din martie-aprilie) ce se vedeau pînă nu de mult. Cu asemenea prilej bărbaţii, copiii loveau cu nuiele în pămînt strigînd: „intră tu, frigule, şi ieşi tu, căldură". Practica era însoţită (la Joia Mare) de focuri în cinstea morţilor: „se fac focuri, că şi la focuri vin morţii să se încălzească".
în Oltenia de nord, în Transilvania şi Banat, focurile erau însoţite de strigări „peste sat": alimori, aoşi mori, silte mori (Hasdeu ■derivă cuvîntul din Ad-Lemures, numele unei sărbători romane, făcută pentru morţi; Etymologicum Magnum Romaniae I, co. 875). Strigările erau însoţite, în unele părţi (pe Mureş), de un însemn figurativ, de aruncarea unei roţi peste ogoarele însămînţate. Se aducea roata de car, înfăşurată cu paie la spiţe şi la obede, iar butucul era umplut cu paie sau cu cîlţi; se luau apoi pari verzi, pe care-i crăpau la capete şi legau paie (în alte părţi se luau nuiele cu două crengi la capăt, între care îndesau bine paie şi tuleie de porumb), numite „hodăiţe". Aprinzînd roata, căreia i se dădea

drumul la vale, hodăitele erau întoarse în aer făcînd diferite figuri şi creînd în felul acesta deasupra satului o privelişte frumoasă. Alături se mai aprindea şi o grămadă de paie şi cîlţi. Cuprinsă de mare bucurie, mulţimea striga cuvinte neînţelese ca „silite more",, ca o provocare la adresa fetelor şi femeilor care asistau la acest spectacol, cînd se strigau cuvinte de satiră şi ocară.
Dar pe lîngă acestea se mai făceau auzite şi versuri eliptice ca următoarele:
La noi drugele
cît furcele,
iar la voi cît nucele!
la nci cînepa cît casa,
la voi cît masa!
la noi ouate,
la voi cucurezate!
§ 53.5. încheiem capitolul ritualurilor agrare cu pluguşorul, o manifestare spectaculară de la Anul nou. Ca să înţelegem practica în sensurile ei proprii, nu trebuie să pierdem din vedere o alta, caracteristică şesului dunărean (răs-pîndită însă cu timpul pe întreg cuprinsul ţării): „sorcova" şi varianta acesteia transilvană: „apiţura". Ca semne ideografice apar: la prima — o ramură verde sau, mai frecvent astăzi, un băţ ornat cu hîrtii colorate; la a doua — un băţ de alun, şi acesta frumos încrustat. Lovind pe gospodari (ca şi pe oricare ins, din oraşe chiar), li se urează sănătate şi spor în viaţă. Pentru zona agrară, versurile au conţinuturi ca următorul:
Ce-i în casă sa trăiască, ce-i afară să sporească: boii trăgători, stupii roditori,

caii încurători vaci lăptoase, oile lînoase, porcii unturoşi, copiii să fie sănătoşi I
Spuse pe un ton recitativ şi însoţite de gesturi, scurtele poezii plăceau. Astăzi, ele sînt de multe ori reduse doar la cuvinte strigate: rodi, rodi!/copcii de-ar trei,/pomii de-ar rodi..., ceata grăbind să treacă pe la cît mai multe case, ca să-şi sporească darurile.
în pluguşor, generalizat în toate părţile ţării, versurile, pe lîngă asemenea substrat străvechi, evoluează către o poemă ce comentează muncile agrare făcute altădată la modul arhaic.
Posedă ca semne ideografice: bici, tălăngi, buhai (o cofă confecţionată, din care se scot mugete), plug (azi în miniatură), toate
213
mînuite de ceata de feciori. Se regizează astfel un spectacol al începutului muncilor agrare: semănatul. Seminţele (de grîu) împrăştiate, în casă şi peste ai casei, în ajunul zilei dintîi a noului an, posedă adînci semnificaţii şi fac parte dintr-o serie de acte magice de contiguitate, frecvente în ritualurile agrare. Aşadar şi „pluguşorul" are rădăcinile adînc înfipte în perioade de viaţă îndepărtate. Doar că, spre deosebire de celelalte ritualuri menţionate mai înainte, acesta, datorită tematicii cu mul-tele-i însemne figurative, ia o amplă dezvoltare, sub forma unei poeme cu schemă modelatoare ce mereu invită la fantazare pe ideea derulării muncilor agrare şi a acomodării acestora pe măsura însuşirilor celor „uraţi".
Discursul ideografic, cu cele două aspecte — al conţinutului şi al expresivităţii plastice — îmbracă forme dintre cele mai variate: aici grave, solemne, aici ironice, comice. Colportorii fac apel — în limitele modelului — la un limbaj fundat pe antiteză, pe hiperbolă şi prozografia etnografică.
Variantele diferă în raport nu numai cu epoca, dar şi cu emitentul şi destinatarul mai cu seamă. Căci încorporarea temei — aceeaşi, a derulării muncilor agrare — este mereu acomodată pe măsura celor ce-ascultă colinda. Dacă într-una este evocat, la modul solemn, „bădica Traian", în alta îşi face loc ironia, un joc de cuvinte bizare, care au darul să provoace hazul şi buna dispoziţie în rîndul celor ce-ascultă:
Jugul de putregai, cu coarnele de agud
cu proţapul de mălai... uşurele de ţinut,
Cu roţile de tablă cu grindeiul poleit, să meargă prin bahnă;
Ajuns:
la mijlocul cîmpului s-o aninat ferul plugului
într-un os de rîmă si s-o făcut fărîmă.
Modelul, bine definit şi păstrat, este încadrat în formule iniţiale, mediane şi finale, care au de scop nu numai să încadreze conţinutul într-o ramă fixă, ci de a pune de acord versurile cu mulţimea semnelor ideografice. La versurile unei formule mediane ca următoarea:
Hopuri, hopuri, hopuraţi, la mulţi ani cu sănătate, la chicioari zurgălăi,
la urechi clopoţei iar prin dealuri şi prin văi, minaţi roata, măi flăcăi, Hăăăăi! (lung)
244
colindătorii pocnesc din bice, sună puternic din tălăngi, scot strigăte puternice şi prelungi, tipice plugarilor. Versuri ca acelea de mai sus revin la intervale anumite, expunerea căpătînd astfel puternic caracter discursiv.
Menţionam mai sus, ca procedeu stilistic de comunicare,. prozografia. „Urătorii", căci aşa se numesc cei care colportează pluguşorul, imaginează — în legătură cu diferitele însemne ideo-grafice — versuri prin care se evocă moduri de viaţă arhaică. Mai arătăm că cele mai multe din ritualurile agrare au intrat într-a fază de degradare. Colportate de către copii, aceştia le-a imprimat factura unor jocuri naive, pierzînd sensul lor grav, din vremuri îndepărtate.
B. Ritualuri «de trecere»

Un bogat capitol al poeziei folclorice îl formează aşa-numitele (de A.v. Gennep) ritualuri „de trecere". Schimbarea stării sociale — de fecior ori fată — şi intrarea lor în rîndul bărbaţilor sau nevestelor, marchează momente importante care, altădată, în sfera societăţii patriarhale, luau calea unor manifestări complexe. însăşi trecerea din viaţa „de aici" în cea „de-apoi" nu se făcea într-un. mod mai puţin fastuos.
Cu aceste prilejuri, colectivităţile din hvmea satelor participau, activ, printr-o sumă de exponenţi ai lor. Aceştia, în virtutea tradiţiilor, săvirşeau o sumă de acte şi gesturi cu anumit limbaj ascuns, simbolic, făceau ca anumite obiceiuri să devină vii, active, să constituie un decor al vieţii cotidiene, intrată, cu asemenea ocazii, într-o cu totul altă zonă. în astfel de momente, anumiţi inşi intrau în. adevărate roluri, devenind actori. Pentru ca jocul lor să capete sensurile indicate de tradiţie se costumau, îşi decorau ţinuta cu anumite însemne, îşi confecţionau obiecte potrivite momentelor; înconjurate cu anumit fast, erau cîntate în versuri. Discursul ideo-grafic, identificat în sfera ritualurilor agrare, lua, în cazul ritualu-rilor de „trecere", forme dintre cele mai caracteristice. îşi fac apariţia o mulţime de însemne figurative, tipice momentelor, care sînt evocate în versuri cu structuri speciale. Peoziile devin, prin excelenţă, alegorice şi simbolice.

245:
§ 54. Trecerea celor tineri la alt rang social, schimbarea, aşadar, a unui statut de viaţă prin altul se făcea, în societatea patriarhală, cu pompă şi solemnitate, cu multă deferentă a celor tineri faţă de cei mai vîrstnici şi cu alt rang sau grad de rudenie. Cu alte cuvinte nunta, altădată, avea un ceremonial plin de fast. Prin mulţimea de gesturi şi acte simbolice, regizate alegoric, multe din etapele acestui eveniment erau proiectate în zone fabuloase, de basm, cu „tînăr împărat" şi „zînă", cu lupte date între „oastea" mirelui şi a miresei, ce purtau „steag" sau „brad" şi erai^ însoţite de „oraţii", de cîntece şi jocuri.
§ 54.1. Cu mult înainte de logodnă, cei tineri încercîndu-şi norocul la „vergel" aflau însuşirile viitorilor soţi. Jocul avea un limbaj secret, bazat pe cele mai elemtare asociaţii. Dacă obiectul scos de „vergelator" era pieptene, de exemplu, viitorul soţ avea să fie „jimbat", cu dinţii ca ai pieptenului; dacă se propuneau bani — avea să fie bogat, grîu — bun gospodar ş.a.m.d. Ambianţa momentului dezvăluie anumită mentalitate a societăţii, — naivă în felul ei, dar înclinată mai mult către joc. Asemenea tendinţă a colectivităţilor va fi identificată de-a lungul numeroaselor momente festive ce alcătuiesc ceremonialul de nuntă.
Prima secvenţă a discursului o constituie sceneta peţitului. „Cererea" în căsătorie nu se face la modul direct, de către cel în cauză. Se formează un grup al mirelui: „căutătorii de casă", „oameni de credinţă", peţitorii care poartă diferite semne distinctive (vezi S. FI. Marian). Multe din asemenea practici se păstrează şi astăzi, ca fiind proprii discursului ideografic. Unul dintre peţitori oferindu-i fetei cununa (cumpărată din oraşe), ţine o „uraţie", o scurtă alocuţiune, în care este comentat obiectul şi rostul lui: „...o cunun-o cumpărat/şi-fi fie de cununat,jcunună cu nestematij frumoasă cum nu sî poati" (Suceava, Meiţoiu, p. 53).
Cu acest prilej se înfiripă un dialog între „partida" mirelui şi cea a miresii, pe diferite teme (a travestiului, a cumpărării unei clăi de fîn ş.a.). Reţinem din toate acestea tendinţa maselor de a juca teatru şi de a ridica evenimentele în zone fabuloase.
Peţitorii constituiţi într-o „oaste" în frunte cu tînărul nostru împărat, cu „două sute de grăniceri,/o sută de feciori" au plecat la^vînătoare şi:
vînară cu munţii, cu brazii şi cu fagii, cerul cu stele, cîmpul cu florile, dealul cu podgoriile...
246
Colportorii au bun prilej să întruchipeze un frumos tablou al locurilor, pe care-1 încheie cu versuri aluzive, la momentul solemn, ca următoarele:
ieşirăm la drumul cel mare şi deterăm de-o urmă de fiară: Stătu toată oastea-n mirare ... Unii ziseră că e urmă de zînă să fie împăratului cunună ...
Alţi „vînători", mai cunoscători:
şi ziseră că-i urmă de căprioară să fie-mpăratului de soţioară.
Versurile de mai sus dezvoltă sugestiv cele două planuri sesizate şi în sfera colindelor — fabulos şi real; acestea încheie cu o altă imagine, sugestivă şi ea, a „floricicăi drăgăstoase" peste care au dat:
Şi văzînd că nu-nfloreşte, nici nu rodeşte şi nici locul nu-i prieşte ci mai mult se ofileşte...
s-au hotărît: ... s-o sădim la-mpăratu-n grădină, ca acolo: să-nflo-reascăjsă rodească,) locul să-i priascăj şi să nu se ofilească (G. Denu Teodorescu, p. 173 — 176).
Expunerea, din cîte se observă, este făcută în cel mai autentic stil oral: a) la modul dialogic; b) predominată de alegorie, în jurul căreia este ţesută o fabulaţie simbolică.
§ 54.2. Dar secvenţa centrală a ceremonialului o constituie nunta propriu-zisă. La regizarea acestui moment intră în acţiune un mare număr de inşi care-şi împart roluri, interpretîndu-le cu talent, săvîrşesc o mulţime de acte semnificative. Astfel, în ajunul nunţii, pe uliţele satelor îşi fac apariţia „chemătorii", „vorniceii", călări, cu un „bît" sau „ţov" în mînă, frumos ornat, cu năfrămi, şi o ploscă cu vinars. întinzînd plosca cu băutură, rostesc scurte alocuţiuni în versuri, ad-hoc improvizate, prin care invită la nuntă. Li se răspunde în acelaşi fel, de multe ori, adică tot în versuri. Deoarece ceremonialul angajează o mare parte a satului, vorniceii îşi păstrează rolul pe tot timpul nunţii. Ei sînt cei care introduc ordine, au grijă ca fiecare din participanţi să fie aşezat la locul potrivit, după rangul social şi gradul de rudenie, scot mireasa la
84?

joc, păstrează bunele tradiţii, ce urmează să se desfăşoare după anumit tipic.
§54.2.1. Steag-brad-pom verde. în multe din părţile Transilvaniei mai că nu există nuntă fără „steag". A fost socotit ca însemn distinctiv naţional. Practica are semnificaţii mai adînci. Faptul că la prăjina de care se prind batiste colorate, se agaţă^flori (de brebenoc de obicei), colaci, spice de grîu de la cununa cu care s-a încheiat secerişul, toate lasă să se înţeleagă o legătură strînsă între fertilitatea ogoarelor şi perpetuarea biologică, prin căsătorie, identificată şi mai înainte. Asemenea' gînduri tainice devin mai clare, dacă ţinem seama de prezenţa „bradului" sau „pomului verde" de la nunţile din Muntenia şi

Moldova. Aşezat în fruntea alaiului, cu prilejul scoaterii şi plimbării miresei, apoi fixat la stîlpii de la poartă ori pe vîrful casei, în mijlocul curţii, în jurul căruia se fac jocurile, arborele devine simbol al vieţii, al regenerării biologice. împodobit şi acesta cu hîrtii sau batiste colorate, cu colaci sau fructe, însemnul figurativ ocupă loc central în cadrul ceremonialului. în Vrancea se ridică brad atît la casa mirelui cît şi a miresei, făcîndu-se chiar „o petrecere a brazilor". Să fie acestea rămăşiţe dintr-o veneraţie a arborelui „sacru"?
Asemenea gînduri străvechi se desprind şi din practica „pomului verde" din părţile Moldovei de Jos. Cîntat în versuri, ca şi la bradul de la ceremonialul de înmormîntare, se narează cum a fost tăiat şi adus, cum trebuie înălţat şi jucat: Să jucăm pomul miresei,/să jucăm şi să cîntăm.jpîn'batista o căpătăm... (Ibid., p. 108).
Practica lasă să se înţeleagă că la mijloc nu poate fi vorba decît de reminiscenţe dintr-o îndepărtată mentalitate, păstrată, sub asemenea forme, pînă în zilele noastre. în prezent însemnele figurative oferă bun prilej nuntaşilor de a polariza în jurul lor cîntece şi jocuri, acte ce satisfac gustul maselor înclinate către spectacol. Şi în cazul acestei secvenţe a discursului ideografic, nici una din „oraţiile" şi cîntecele care se rostesc nu rămîn străine de practici, între planul conţinutului şi cel al expresivităţii fiind o deplină concordanţă.
§ 54.2.2. Şi alte secvenţe ale discursului se derulează sub aceleaşi impulsuri: poezia ritualului de „trecere" este un comentar al unor acte şi practici străvechi. Aşa se face că „gjys££a" miresei ia forme dintre cele mai fastuoase. Momentul desemnează tocmai acceptarea unor însemne potrivite rangului social nou, „împodobirea" ei, într-un cadru tot festiv. Punerea „sovonului" sau „hobo-tului", „învelirea", pieptănatul cu împletirea cozilor — o adevărată
248
artă în unele părţi (Oaş, Banat) — , toate sînt acte săvîrşite cu mare pompă. Personajele — mire, mireasă — capătă o importanţă pe măsura evenimentelor în centrul cărora se află.
Cu prilejul altor secvenţe se desemnează alte simboluri arhaice. Astfel orînduiţi în chip de „oaste" cu stegarul în frunte, mirele şi cei mai chipeşi feciori, călări pe cai frumos înşeuaţi şi împodobiţi cu flori şi marame albe, ajunşi la poarta miresei, dau o luptă cu oastea ei. „Lupta" constă dintr-un spiritual joc de cuvinte, un dialog dus între reprezentanţii celor două oşti, cunoscut sub numele de cîntecul „lăcăţii", ori „nevesteasca". Aşezaţi de o parte şi de alta a porţii legată cu „lanţ" (de paie de cele mai multe ori), străjuită de un înalt stîlp în vîrful căruia se vede o sticluţă cu horincă, iar mai jos un colac — ţinte pentru cei mai buni ochitori—, se începe oraţia „de la poartă". Tema pe care se duce convorbirea, mai mult declamată decît cîntată, între „portăreii" miresei şi mire este: ce umbră-i mai groasă, ce apă ori munte-i mai mare, şi altele de această natură. Toate se poartă conform tradiţiei, căci, dacă n-ar fi aceasta, răspunsurile ce trebuie date de mire ar fi greu de dezlegat, fiind pus în situaţia de a nu putea duce lupta şi, deci, de a nu i se deschide poarta.
Momentul în Moldova de Nord este concretizat în ceea ce se numeşte „prapur". El se petrece întrucîtva deosebit de cel de mai sus, şi anume: „colăcerii" mirelui, înainte de a intra în sat, sînt aşteptaţi la poartă de către cei ai miresei, pentru a se da lupta. Aceasta se transformă însă într-o adevărată alergare de cai, căci cei dintîi, ştiind ce-i aşteaptă, îşi aleg pe cei mai îndemînatici călăreţi, ca în felul acesta să cîştige lupta.
Legat de acest moment al nunţii la români este şi „iernaticul", „vulpea" şi „vădrăritul". Toate constă în acelaşi lucru; mirele, la ieşirea din satul miresei, trebuie să plătească feciorilor „iernaticul" fetei, adică grija pe care au avut-o s-o joace în hore şi s-o „crească" cuminte; iar plata se reduce la: vedre de vin („vădrăritul"), rachiu şi chiar bani, ca numai după aceasta să aibă liberă trecere pe poarta satului.
Desigur că toată această desfăşurare a nunţii este întregită de jocuri, strigături, oraţii, cuvîntări ţinute la „poartă", la „pahare", ale „pintenului", au loc acte şi gesturi pline de haz, dar şi de adînci semnificaţii. însăşi secvenţa „cununiei" are loc în aceeaşi ambianţă, a unor practici simbolice grave: amestecate cu altele de o naivitate graţioasă, înainte de a pleca la biserică mireasa aduce, împreună cu
249
doi flăcăi, o doniţă cu apă, în care se pune busuioc. Atît la dus, cît şi la întorsul de la fîntînă se păstrează anumite reguli: se joacă în jurul doniţei de trei ori. Venind „nunta" mirelui cu colăcerii în frunte, mireasa le iese înainte, înmoaie busuiocul în apă şi stropeşte pe cei de faţă. Tot acum nuna îi pune pe cap o azimă, sare şi un pahar de vin; după ce mireasa mănîncă şi bea puţin din acestea, rupînd azima o aruncă în sus zicînd: „N-arunc azimă şi vin, ci sărăcia". Prin Someş preotul dă mirilor la sfîrşitul cununiei o bucată de pîine unsă cu miere, pentru ca, aşa cum este pîinaa de dulce, tot la fel să fie şi viaţa; în Hunedoara, la întoarcerea de la biserică, se pune în faţa intrării în casă un ciubăr cu apă şi grîu; mireasa ia şi împrăştie grîul în toate părţile spunînd: noroc să dea Dumnezeu, iar vornicul, invitînd lumea să se spele pe mîini, spune:
...Cine nu s-o spăla,/în casă nu s-o băga,jNici curechi cu varza n-o mînca.
în urma acestei invitaţii, oaspeţii îşi spală mîinile, iar mireasa şi aici îi stropeşte cu apă; restul rămas în

ciubăr îl varsă la rădăcina unui pom; tot aici, după ce-1 înconjură de trei ori, îngroapă un ban.
Alături de aceste acte cu străvechi simboluri, întîlnim şi altele de dată mai recentă. Astfel, pentru ca tinerii căsătoriţi să ducă o viaţă plăcută^ de bună înţelegere, li se serveşte o farfurie cu lapte în care se înmoaie colac, mîncînd amîndoi cu aceeaşi lingură; după cum, în alte părţi mănîncă cu un pai dintr-un ou, semn că şi în sărăcie vor împărţi în mod egal greutăţile; din aceeaşi sferă de simboluri face parte şi următorul (din Feleac): tinerii căsătoriţi nu dorm în prima noapte în casă, ci în staulul vitelor, cu jugul sub cap. De ce? Din acelaşi motiv: atît la bine, cît şi la rău vor duce împreună „jugul vieţii".
Fără să părăsească ambianţa tipică discursului ideografic, secvenţa marcată de „masa mare" se desfăşoară în limite mai apropiate de viaţă.
întreg ceremonialul de nuntă, prezentat succint pe latura semnificaţiilor ideografice, se încheie cu o secvenţă la antipodul a ceea ce am semnalat mai sus. După miezul nopţii, spre ziuă, are loc „dezgoveala" sau „îmbălţuituT miresei, adică scoaterea podoabelor ei. Acţiunea o săvîrşeşte nuna. Aceasta-i ia însemnele de mireasă (cunună, sovon etc.) şi-i pune „tulpanul", „basmaua", îi face „conci" sau „căiţa", adică alte însemne ce semnifică trecerea fetei în „rîndul nevestelor".
250
S-a afirmat că oraţiile folclorice de nuntă ar avea origine cărturărească sau că ele ar fi fost influenţate de cele ce se auzeau la nunţile de curte.
Scurta noastră analiză a pus în lumină straturile străvechi ale acestor creaţii populare, semnificaţiile simbolice polivalente, izvorîte dintr-o mentalitate primară şi, mai cu seamă, natura ideo-grafică a discursului. Toate acestea, la care mai adăugăm factura spontană, de improvizaţie ad-hoc, tipică stilului oral, ne determină să subliniem caracterul popular, prin excelenţă, al acestor creaţii.
§ 54.3. Şi „trecerea" din viaţa „de aici" în cea „de dincolo" a fost ridicată în sfera unor manifestări folclorice specifice Olteniei de Nord — Hunedoarei — Banatului, şi cunoscute sub denumirea: d-ale mortului. Ceremonialul de înmormîntare ia proporţii spectaculare în aceste locuri, fiind colportat după anumită tehnică de grupuri de bocitoare şi cete de feciori.
§ 54.3.1. Personificări mitologice. Un prim segment al ceremonialului e cunoscut sub numele de „strigarea zorilor". Bocitoarele, de îndată ce au luat cunoştinţă de tristul eveniment, cîntă încă din zorii zilei pe cel decedat (fecior sau fată, căci asemenea obicei se practică la cei „nelumiţi", adică necăsătoriţi). „Zorile", concepute ca fiinţe din altă lume, proteguitoare omului, sînt rugate să nu se grăbească să răsară pînă nu vor fi pregătite cele trebuitoare pentru calea lungă „a dalbului de pribeag", adică: cuptoare de pîine, buţi cu vin, vaci grase, oale cu legume etc; de asemenea, să nu grăbească să răsară pînă nu vor fi pregătite: văluşel de pînză şi altul de „peşchire" — batiste, turtite de ceară, top de luminări...
Invocarea, ca şi în alte creaţii folclorice, se face la modul direct:
Zorilor, zorilor, voi surorilor, voi să nu zoriţi să vă revărsaţi, pîn' nu s-or gătire...
La care rugăminte, „zorile" răspund că ele nu ar vrea să-1 despartă pe „Ion de jocuri nejucate, de lucruri nelucrate", „ci că vremea ne-a venit". Are loc, aşadar, un dialog convenţional, pe o temă potrivită momentului, de actualizare, prin cînt, a unor ritualuri
251
de «trecere», a dalbului „de pribeag" în „lumea de dincolo". Nimic inventat, prin urmare şi căutat ad-hoc. La mijloc nu este vorba decît de acelaşi mecanism ficţional, de data aceasta proiectat într-o cu totul altă zonă. Nici personificările mitologice nu sînt singulare. Modalitatea este cunoscută în folclor. Am întîlnit-o în cîntecele de secetă ori seceriş, acestea constituind — dacă ne gîndim şi la proza fantastică, a basmului — un mijloc la înde-mîna colportorului.
§ 54.3.2. înmormîntarea — ca nuntă. Prezent ca însemn al regenerării biologice la nunţi, bradul de data aceasta devine copacul cu funcţii simbolice adiacente: întruchipează pe cel decedat.
Este adus din munte de către ceata de feciori. Tăiat cu multă grijă, să nu se fărîme, să rămînă întreg, este purtat pe umeri pînă la casa celui decedat. Pe drum este cîntat prin cîntece aluzive la rostul ce are de îndeplinit. Este apoi frumos împodobit cu batiste şi hîrtii colorate, ca la nunţi, cu încrustări, cu gîndul tainic că arborele înfăţişează mireasa sau mirele celui decedat. Asemenea imagini devin evidente în unele variante culese de noi din Hunedoara (mai vechi). Bocitoarele purtînd un dialog cu arborele, ţin să sublinieze faptul în versuri ca următoarele:
Voinice, voinice,
tăiată-n secure!
nu-mi place, nu-mi place. — Cu ce-i îmbrăcată}
Ce nevastă ai, naltă şi subţire, crescută-n pădure,
— Cu coaje uscată;
— Cu ce-i învelită}
— Cu frunză-ncreţită.
Motivul, într-o altă variantă, capătă următoarea înfăţişare, alegorică:

— Mă Ioane dragă, în loc de-ncingători,
ţie ţ-or adus nevastă din munţi;
ăi nu ştie mulţi; da-i făloasă mare, nici cămeşă n-are; în loc ăe-ncălfătură, e urmă de săcure
cunună de flori;
şi-n loc de mărgele, negrele inele; şi-n loc de cercei, negri ciocăţei (cercei de fuior) în loc de cîrpă-n cap, cetină de brad.
în partea nordică a ţării, în Năsăud, ritualul de înmormîntare nu e încadrat în marginile unui ciclu tradiţional de bocete, ca în Hunedoara sau Gorj. Feciorului sau fetei li se pregăteşte doar un „buhaş", un brad „înstruţat" de către prietenele tinerilor morţi,
252
în vîrful căruia se aşază un steguleţ împodobit ca la nuntă. După credinţele populare ale locurilor, toate acestea ţintesc să înlocuiască pomul de cununie. Devin grăitoare versurile pe care fetele le cîntă la „înstruţarea" buhaşului: \
Noi tot aşa am gîndit
c-om vedea steagul pe masă,
nu buhaşiul sus pe casă.
Noi tot ă'm-gîndit c-om deschide porţile ş-om ieşi cu nirele.

Iar mireasa feciorului mort, cîntînd, spune: Dragul meu mire gătit, / Une eşti gata pornit ? j Dragul meu mire gătat, / Une eşti gata de plecare?
în continuarea acestor versuri, celelalte cuprind nenumărate improvizaţii ad-hoc, fără de valoare pentru aspectul semnalat.
Nu lipsit de importanţă pentru circumscrierea caracterului ideografic al discursului este faptul că în Banat Cîntecul bradului evoluează în sens mitologic, legendar. Părăsind fondul realist al credinţelor şi datinilor populare, bradul devine fratele mortului. Acesta se roagă:
Brade, brade, Vîrfurile tele
să-mi fii frate, să trec peste ele,
întinde-ţi, întinde, marea în cea parte
eu să pot cuprinde ce lumea-mi desparte.
Bradul îi răspunde că nu poate, deoarece în ramurile lui s-au încuibat: un şoimuleţ negru, vidra lătrătoare ori „şerpoania" galbenă. Sufletul amintindu-i că are verişori, „maistori", care-1 vor tăia şi îşi va face din el punte peste care să treacă, bradul îşi întinde astfel „trupinele" şi vîrfurile, iar sufletul poate trece în cealaltă lume, ca să-şi urmeze drumul.
§ 54.3.3. încheiem relatările cu privire la cîntările funerare cu segmentul ce relatează despre convorbirea bocitoarelor cu cel decedat:
— Ridică, ridică, gene la sprincene, buze subţirele...
■ —Cearcă, dragă, cearcă, cearcă de grăieşte de le mulţumeşte...
rudelor, străinilor: „c-au venit la tine"...
— Eu nu pot, nu pot, nu pot să grăiesc...
253
c-o corboaică neagră
pe sus învolbînd din aripi plesnind ochi a-mpănjenit faţa mi-a smolit...
Faţă de discursul simbolic, discursul ideografic posedă în plus — din cîte se vede — însemnele figurative. Acesta reprezintă nişte feţe reale ale lumii, îndeosebi vegetale. Important de subliniat este faptul că autorii anonimi, adică colportorii nu sev mărginesc doar la o descriere a obiectelor. însoţite de un ceremonial complex, desfăşurat cu mare pompă, înfăţişarea se face în versuri, în poezii narative, cu adînc conţinut semantic. însemnul ideografic evoluează către simboluri ale rodniciei ogoarelor sau perpetuării biologice, a trecerii insului în alte zone, către personificări mitice. Tradiţiile şi obiceiurile curente în viaţa popoarelor sînt astfel transfigurate, ridicate în zona unor poezii pe cît de încărcate de înţelesuri arhaice, străvechi, pe atît de permanent moderne. Marea lor artă stă nu numai în polivalenţa simbolurilor şi în limbajul secret al alegoriilor, dar şi într-o serie de mijloace discursive de expunere, ce imprimă spirit compoziţional deosebit, ca prozopopeea şi prozografia, o sumă de procedee retorice caracteristice stilului oral.

CAP. VI
DISCURSUL EMOTIV

Subtipuri: § 55. Discursul subiectiv obiectivat—doina; între monolog şi dialogul convenţional; sintaxa poetică; § 56. Doinafabulativă: paralelismul; § 57. Discursul lirico-narativ: cîntecul de lume; tematica — expresie a mediului. § 58. Discursul ironic-aluziv: strigătura.
§ 55.0. întrunim sub noţiunea de discurs emotiv o sumă de creaţii orale ce se fac ecoul multor stări intime, erotice întîi de toate, dar şi familiale, sociale, patriotice. Sînt poezii în care se cîntă iubirea

dintre cei tineri, dar şi dragostea dintre soţi, a copiilor faţă de părinţi; fac să vorbească suferinţele aduse de exploatarea nemiloasă sau de îndepărtarea de casă, prin căsătorie ori plecarea la oaste; dau glas aspiraţiilor către libertate ale omului sau popoarelor.

Din cîte se vede, tematica este foarte bogată şi variată. Fiecare din aceste cateorii lirice evoluează către structuri distincte ca mod de expunere, către anumite subtipuri ale unor discursuri emotive, în raport cu profilul celui ce cîntă şi cu cercul de ascultători şi, desigur, cu nuanţele lirice ce-şi caută mijloacele de expresie potrivite.

în urma unei atente analize, întreprinse din perspectiva atitudinii autorilor faţă de materie şi a organizării mijloacelor de comunicare, trei ar fi sub tipurile discursului emotiv: a) su-biectiv-obiectivat; b) lirico-narativ; c) ironic-aluziv.

Fiecare din acestea exprimă natura lirică a ceea ce se cunoaşte prin termenii de: „doină", „cîntec" şi „strigătura". în fiecare din acestea, autorii anonimi, implicit colportorii, se exprimă în propoziţii ce au un specific diferenţiat, o sintaxă, deci, proprie şi

variabilă de la specie la specie, sisteme de corelare şi ele distincte, cu un volum de cuvinte ce posedă o savoare şi o plasticitate particulară.

Discursul subiectiv-obiectivat

§ 55.1. Cuvîntul doină a fost pus într-o mai largă circulaţie şi în sfera literaturii scrise de către Alecsandri, nu numai prin colecţia sa de poezii populare, dar şi prin ciclul de poezii scrise în ton folcloric. Menţinut şi în numeroase colecţii ulterioare (G.Dem.Teodorescu îi rezervă un loc subordonat cîntecelor „de dor"), este cea mai bună dovadă că termenul era cunoscut şi de masele populare; am spune cu deosebire de transilvăneni, căci din această parte a românimii s-au cules şi publicat cele mai multe colecţii de doine. Se publică un material foarte valoros nu numai în volume, ci şi în paginile revistelor (ca Familia) sau ale ziarelor (în frunte cu Tribuna), din jurul Braşovului şi Sibiului, de pe valea Mureşului, dar şi din părţile de nord-vest (din Biharia şi Oaş), apoi din nordul ţării, din Maramureş, ca şi din Ţara Moţilor, din Banat. Fiind atît de frecventă în aceste spaţii, socotim doina ca proprie Transilvaniei întîi de toate, unde s-a afirmat în forme dintre cele mai poetice.

în colecţia Jarnik-Bîrseanu, această categorie lirică apare clasificată în: doine de dragoste; de dor şi jale; mustrări şi blăstă-muri; doine haiduceşti; doine de cătănie. Iar în fiecare din aceste clase, culegătorii orînduiesc apoi materia în raport cu intensitatea sau natura sentimentului şi conţinutul poeziei. Astfel este vorba de: „puterea dragostei", de „puterea dorului", dragoste „nehotă-rîtă" sau „ascunsă", „pizmuită", „stricată" etc.; alteori ea exprimă „jalea celui depărtat" etc. (vezi sumarul colecţiei). Subîmpărţirile de mai sus ar putea forma capitole ale unui roman de dragoste în versuri.

ÎNTRE MONOLOG ŞI DIALOGUL CONVENŢIONAL

§ 55.1.1. Doina, ca expresie a unei „voci interioare", devine un comentar liric făcut de „badea" sau „mîndra", principalii. săi. eroi. Prin modalităţi de exprimare tipice, efuziunile lirice se de-

256

taşează de autor, şi din subiectiv, cum ne-am aştepta să fie, discursul primeşte o puternică tentă obiectivă. Frămîntările sufleteşti sînt comunicate într-un chip cu totul original, prin forma unui dialog convenţional. Eroii lirici duc o convorbire imaginară cu florile, cu păsări, cu ape, cu muntele şi cerul, cu luna şi stelele, cu o întreagă lume exterioară, de care-şi asociază^doruri şi nădejdi, bucurii şi suferinţe, aduse de dragoste. Astfeh-se face că scurtele poezii, în genere de 4 — 6—8 versuri, simple exclamaţii spontane, îşi conturează planul expresiv pe măsura unei sintaxe afective. încît, cu toate că ele, ca şi „hora" ori „cîntecul de lume"., au ca obiect al inspiraţiei dragostea, discursul subiectiv se obiectivează, căpătînd profil deosebit de al celorlalte categorii. în. felul acesta poezia devine cu totul impersonală. Vocea „interioară" este slobodă la chemările din afară. Imaginile sînt, în ultimă instanţă, „copii după natură", pe care o evocă la modul pictural. Poetul anonim cîntînd trăiri, experienţe ale unui suflet plin de rezonanţe lirice, ceea ce-i frămîntă sufletul găseşte pe plan exterior | imaginea convenabilă. Poeticul, spune Mikel Dufrenne, stă desigur în poet. în sufletul poetului anonim viază sentimente dintre cele mai diferite, iar pentru fiecare găseşte în jurul său imagini potrivite, de care le asociază. „Starea poetică" fiind cea care declanşează poezia, autorii-colportori, ancoraţi în realitatea din jurul lor, sînt mişcaţi de tot ce văd şi aud, iar toate acestea devin, suport emoţiilor proprii. în doinele ardelene se petrece un fapt puţin comun celorlalte categorii lirice, iar cu poetul anonim se întîmplă un fapt demn de semnalat: vorbind despre lumea înconjurătoare la un mod cînd admirativ, cînd repulsiv etc, îşi caută prilej potrivit să strecoare fin, subtil, lumea sa de gînduri şi senti-mente de care este frămîntat, şi în modul acesta el devine un mare poet, care nu vorbeşte numai în numele său, nu glăsuieşte despre propria-i suferinţă sau bucurie. Printr-o construcţie a frazelor poetice, — o tehnică discursivă — doina evoluează către o poezie pe cît de impersonală, pe atît de subiectivă, de trăire plenară a sentimentelor.

LIMITE LA O SINTAXĂ POETICĂ (

§ 55.2. Exprimînd sentimente de dragoste, de admiraţie pentru „mîndra" fermecătoare ori „badea" frumos, de jale şi tristeţe pentru o iubire pierdută, poeţii anonimi deschid scurta poezie cu

o frază poetică exclamativă. Tonul este potenţat de un vocativ compus: „Măi bădiţă Gherasim"; sau: „Măi bădiţă, strugur bun", „puişor de la pădure" ş.a.m.d.; alteori exclamaţia o constituie cunoscuta formulă fixă: „Frunză verde de alună" (iarbă deasă, a macului etc); nu mai puţin frecvente sint şi exclamaţii de felul următor: „Vai, mîndruţo, gura ta"; „Mărioară, sorioară" (prin vocativ dublu) etc. Versul exclamativ are facultatea de a imprima o astfel de tonalitate scurtei poezii, încît ea se resimte în sintaxa întregului, ca de exemplu:

Bade, zău, ţi-o fi păcat, ş-asară te-am aşteptat, tot cu foc şi cu lumină şi cu dor de la inimă.

(Teculescu, nr. 3).

De cele mai multe ori, poezia se mărgineşte la atîta, adică la simplul enunţ liric. Alteori, însă, enunţul este dus mai departe, sentimentul fiind circumscris prin întregiri metaforice, completînd imaginea celei sau celui aflat în suferinţă:

Cînd văzui ca nu mai vii, pusei dorul căpătîi, cu dragostea mă-nveîii,
Doamne, rău mă odihnii!

Neliniştea, starea de zbucium a celei îndrăgostite nu puteau să-şi găsească o mai adecvată sintaxă, pe măsura stărilor sufleteşti, şi un limbaj poetic mai potrivit ca în scurta poezie citată. Se observă tendinţa autorului către un limbaj plastic concret, ca în modul acesta să imprime versurilor o mare doză de obiectivitate. Astfel că doina pe cît de spontană şi sinceră este, ca poezie a trăirilor intime, devine pe atît de impersonală, tocmai printr-o tehnică a frazei poetice.

în sensul versurilor de mai sus, mai cităm şi alte exemple, ca:

Bade, de-a ta dulceaţă, m-aş face floare-n fineaţă

sau:

■ .

Măi bădiţă, măr gutui, pttne-te-aş la căpătîi,

dimineaţa Und mă scol, să te sărut mai cu dor!

(Ibid., 12)

I>eseori frazele poetice exclamative sînt încadrate, ab initio, de versuri cunoscute (în toate limbile): Foaie verde.., de pelin, de izmă creaţă etc. eare aduc, în mod frecvent, un mecanism sintactic format din versuri paralele sinonimice şi cuvinte-cheie. La cel de mai sus urmează:

Străină-s, doamne, străină ^^^
străsnâ-s ca pasărea, -n-am milă nicăierea,
trăină-s ca un pui de cuc, ""milă n-am tinde mă duc.

[Ibid., 32)

Din cîte se observă, scurta poezie se mărgineşte la repetarea unor cuvinte şi mularea lor pe o retorică, pe o discursivitate care are drept rost să sublinieze o anumită stare sufletească: a înstrăinării fetei de casa părintească (o stare curentă în lirica populară). Limbajul poetic nu este încărcat cu epitete şi alte ornamente, se reduce la o simplă comparaţie făcută în termenii ei proprii. § 55.2.1. Un, rol preponderent în exprimarea tipică doinelor ardelene îl are şi versul-pro poziţie iniţială imperativ. Şi în asemenea formulări revine un mecanism sintactic fundat pe cuvinte-cheie (parigmenon) şi formulări repetitive, ca de exemplu:

Ajungă-te, badeo, ajungă... ajungă-ie-ira dor şi-un drag, nici să tnori, nici să te scoli, pîn'mă cheini de două ori, să te spăl cu apă rece, că ştiu bine că ţi-o trece; cu apă din fîntînuţă,
_-cu dor de la initnuţă, cu apă din heleşteit,
- -ca dor din sufletul meu

(Ibid., 21).

t

Cu toate că doina este mai lungă (are zece versuri), totuşi şi aceasta se întinde pe o singură frază poetică, exprimată de primele versuri. Dezvoltarea se face însă ca în bolerou: se reiau aceleaşi noţiuni /rece fundamentale, prin îngroşarea lor cu atribute noi: apă—fîntînuţă.

\heleşteu

Cît priveşte cel de al doilea termen „de dor", este diversificat doar sinonimic (inimuţă— suflet).

Din exemplul de rn^i sus se mai observă cum imperativul din primul vers este repetat în finalul

versului şi reluat apoi sub formă de anadiploză în cel de al doilea, ca de ex.:
Fă-mă, doamne, ce mi-i face, fă-mă spicul grîului...
(Ibidem, 33)
sau:
Duce-m-aş şi m-aş tot duce
{Ibidem, 34)
Du-te, du-te, carte, du-te. {Ibidem, 82)
Formularea schemă variază ca tip verbal sau poziţie, scopul dublării sau triplării fiind acelaşi: de îngroşare a stărilor afective, de a imprima poeziei o tonalitate mai puternică prin orientarea la un conformism sintacti^Este vorba de o tehnică poetică şi de o artă a şablonului. 6 r*"**
§ 55.2.2. Cele mai multe din domele din Ardeal se deschid însă printr-un vers enunţiativ (vezi tabelul statistic). Este o firească formulare a unei stări sufleteşti constatative. Structura sintactică imprimă scurtei poezii o formulare axiomatică, şi ea încadrată într-o îndelungată manieră tradiţională, ca şi în celelalte exemple, despre care am relatat; astfel:
Eu trăiesc cu mîndra trai,
cum trăiesc îngerii-n rai...
(Ibidem, 6)
sau:
A sar' am jurat pe cruce, că la mîndra nu m-oi duce, crucea-» două rupe-o-aş şi la mîndra duce-m-aş.
(Ibidem, 7)

Alteori, asemenea formulări iniţiale oferă bun prilej pentru o> dezvoltare complexă, cu alură fabulativă, ca de exemplu:
Vine dorul badiuhti noaptta-n tituptil somnului şi strigă de la fereastră, cum dormi, mîndrttfo, in casă?... {Ibidem, 36)
Intre cei doi — „mîndra" şi „badele" ■— se înfiripă un dialog, aparent bineînţeles. Ca şi metamorfoza, o altă cale frecventată de autorii anonimi, şi astfel de modalitate este des întîlnită la aceştia. Asociind stările sufleteşti de elemente ale naturii, de negură şi ceaţă, de lună şi stele, de rîuri, codri, păsări etc, autorii populari, înşişi feciorii şi fetele, cuprinşi de o infinită gamă de sentimente, convorbesc despre ceea ce le frămîntă sufletele. în modul acesta doina ia o dezvoltare mai amplă decît catrenele exclamative ori imperative. Totuşi nucleul frazei poetice este exprimat în versurile iniţiale.
§ 55.2.3. Uneori versul enunţiativ este dus mai departe şi dezvoltat prin altul interogativ, ca de exemplu:
La fereastra din niagă, Vine dorul de mă-ntreabă: De ce port cămaşa neagră.
Ca mai departe să urmeze răspunsul dat sub forma directă a dialogului convenţional:
— Taci, dorule, că ţi-oi spune, C-am avut o mîndră-n lume etc. (Ibidem, 48)
Ne oprim asupra unor asemenea detalii cu privire la modul de expunere, întrucît acestea constituie esenţe ale discursului emotiv. Se remarcă atitudinea de detaşare completă a autorului; cele expuse de el devin simple constatări ale unui ins ce se aflâ în afara viitorii sentimentelor. Construcţiile sintactice, care formează schema tradiţională, capătă mlădieri pe măsura dialogului, a metamorfozelor şi tablourilor de natură, modalităţi atît de curente în lirica ardeleană.
§ 55.2.4. Un loc important în discursul liric îl au şi subordonatele, cu deosebire subiectivele ori condiţionalele. Acestea accentuează şi mai mult caracterul axiomatic al speciei:
Cine strică dragostile
mînce-i griul pasările,

iar poiata şi şura, arză-i-H flacăra.
(Ibidem, 9)
Cum firesc este, în construcţia sintactică respectivă versurile următoare subiectivei sînt exclamative. De multe ori subiectiva din frunte este interogativă:
Cine trece pe sub sat? Trece badea fermecat... Dar cine l-a fermecat? O fetiţă din cel sat...
(Ibidem, 29)
O astfel de osatură sintactică impune alt ton liric şi, mai cu seamă' ea constituie o altă modalitate caracteristică discursului emotiv al doinei ardelene. între cele două versuri, interogativ-subiective şi imperative este o strînsă legătură, formînd, vom spune, două membre ale aceleiaşi construcţii sintactice: prolaza — întrebarea, iar apodoza — răspunsul. Este o frază poetică periodică, destul de frecventă şi ea în lirica la care ne referim. Asemenea formulări poetice devin şi mai clare în exemple ca următoarele:
J Cine-a stîrnit horile, laibe ochi ca florile {fi faţa ca zorile...

Că horile-s stîmpărare la omul cu supărare, Că şi eu ...
§ 55.2.5. Construcţia ia turnură deosebită în forma frazei poetice introdusă prin condiţional:
De-i gîndi, bade, la mine, Dumnezeu să-ţi deie bine; de-i gîndi la altele, corbii mînce-ţi spatele ...
(Ibidem, 64)
Exprimarea axiomatică rămme constantă, se schimbă însă tonalitatea lirică, ce se mulează pe o altă construcţie sintactică. Fraza condiţională oferă colportorului şi autorilor de poezie populară un larg cîmp de posibilităţi de exprimare. Gama de sentimente exprimate astfel e din altă sferă decît a imperativelor ori enunţiativelor etc. De data aceasta îşi fac loc: îndoieli şi nădejdi, o lume

afectivă ce exprimă jale, tristeţe, reţineri. Cum ar putea fi comunicat mai bine sentimentul de melancolie a fetei aflată singură, decît prin versuri ca acestea:
De-aş avea mamă ţi tată, n-aş mal hori niciodată; n-am tată, nici mamă eu, D-aia horesc tot mereu.
(Ibidem, 62)
Asemenea construcţie este şi ea frecvent întîlnită în doina ardeleană, mecanismul sintactic fiind cel care-şi imprimă o amprentă, afectivă :
De-ar avea mîndruţa milă, ar pune patu-n grădină; Eu m-aş face vînt de vară şi-aş merge la ea deseară.
{Ibidem, 102)
Din cîte se remarcă, construcţia condiţională este întregită de o concluzivă; deseori prima parte este precedată de subiect, aspectul sintactic luînd formă enunţiativă:
Dorul de la bădiţa de l-aş putea apuca eu cu drag...
§ 55.2.6. Şi circumstanţialele, de diferite nuanţe, sînt chemate să exprime game de sentimente de altă natură decît cele de mai sus. Şi acestea se încadrează aceluiaşi mecanism sintactic, de care dă dovadă discursul emotiv al doinei ardelene. Modelele sînt introduse prin, decît... mai bine, ca în exemplul următor:
Decît să las pe bădiţa, mai bine să-mi pierd crătinţa, că crătinţa iară-mi jac, bade nu mai am pe plac
{Ibidem, 68)
Dacă asemenea formulări apar rar, mai firesc venite sînt circumstanţialele de loc şi timp.
§ 55.2.7. Unele din acestea sînt exprimate sub forma paralelismului sintactic (cf. § 56.2), cum ar fi în exemplul următor:
Pe unde umblă dorul. Nu poţi ara cu plugul

ciVs-agaţă plugu-n dor, trag boii de se omor. Pe unde umblă jalea, nu poţi trece cu grapa că s-agaţă grapa-n jele, trag săraci vacile mele. {Ibidem, 20)
Cu toate că asemenea poezii iau formă mai amplă şi mai complexă ca sintaxă, ele se reduc totuşi la un şablon uşor de mînuit de colportori. Alteori asemenea construcţii, din picturale cum sînt, devin fabulative. încep cu un complement de loc, determinat apoi multilateral. De exemplu:
Din grădină de la noi te-am văzut, bade, ieri la boi, Cum ...
Ş-atunci ... . • .'■••:.•..;.:.• .■,.;...:.>.,. :~
, Ca să-ţi fiu ...
§ 55.2.8. Şi circumstanţialele de timp urmează acelaşi model, devenit şi el clasic pentru doina, ardeleană. Şi în acestea o idee exprimată în primul vers este reluată şi întărită afectiv prin repetarea formei sintactice:
aii mei cînd aud doina, â felina şi moina-; <" ^ylioti mei ciad le doinesc """ vară-K coastă ca pe şes.
{Ibidem, 90)
Din cîte se vede, schema sintactică este aceeaşi ca Ja circumstanţialele de, loc; are o aceeaşi ordine: circumstanţiala în frunte, urmată de principală (de multe ori reluate, cu mici nuanţe lingvistice), întregite apoi prin explicative. Doina este de aşa manieră expusă îneît totul să se reducă la o frază poetică, chiar cînd aceasta este dezvoltată. Mai dăm un exemplu spre a ilustra ideea ultimă:
Cînd mergi, bade, în pădure.
hai la noi după săcure, .să-ţi dau apă din pahar, . să nu rupi ceva la car, • să-ţi dau apă din ulcică, -să n\i-ţi Jie, bade, frică.
(Ibidem, 164)
^ s <^^ ^ s
Pentru ca să se vadă că cele expuse mai sus cu privire ia sintaxa doinei erotice ardelene (ca şi la paralelism) nu sînt consideraţii eclectic întocmite, dăm mai jos un tabel statistic privind numărul construcţiilor sintactice din volumul Pe Murăş şi pe Tîrnave — de H. Tecuîescu, 1929 (la 200 doine).

TABEL . STATISTIC

enunţia-	exclamative	exclamative	subiec-	l imper	condi-	circum.	circum.	circum.	intero-

tive	(-f vocativ)	(formală)	tive	a- tive	ţionale	(timp)	(loc)	(mod)	gative
a	b	c	d	e	f	g	a	i	j
6	3	4	1	21	2	16	15	23	29
7	12	11	5	28	8	43	20	37	52
14	13	26	9	30	10	66	77	45	57
17	22	39	19	33	31	77		68	59
34	24	42	29	41	62	90		101	85
35	25	47	38	60	64	106		108	146
36	27	72	52	82	102	140			161
44	32	74	61	83	104	156			172
46	40	78	176	84	119	162			189
48	51	81		91	129	164			190
49	54	132		107					194
50	55	183		110					
53	58	186		114					
56	70	187		124					
63	71	193		139					
73	92	199		141					
75	96	200		152					
76	99			153					
87	100			169					
i 89	109			170					
i 94	113			174					
1 95	115			175					
\ 98	116			178					
j 103	123			185					
105	126			188					
111	128			191					
177	172			197					
184	192								
195									

§ 55.3. Succinta expunere ca şi tabelul statistic de mai su ilustrează că sintaxa celei mai valoroase specii a lirismului popular este alcătuită dintr-un sistem fundamental caracteristic şi o modalitate de exprimare proprie doinei. Schema sintactică, lims

tată la anumite structuri gramaticale, este în stare să susţină o gamă de sentimente, şabloanele oferind un larg cîmp de posibilităţi lirice. Acestea devin stimulatorii, ca astfel printr-un minimum de efort autorii anonimi să poată improviza la infinit. Cum arătam mai înainte, schemele sintactice imprimă caracter impersonal poeziei şi într-o aceeaşi măsură stimulează pe autorii anonimi a imagina şi aduce un limbaj ornant potrivit (cf. supta § 23).

Doina fabulativă

Din expunerile anterioare s-a putut reţine că unele catrene evoluează către forme mai ample, ale unor tablouri epicizantc. Metoda de expunere rămîne aceeaşi, a unei gramatici afective, dublate doar de un procedeu retoric particular: al paralelismului, fie lexical, sintactic ori compoziţional. Asemenea procedee devin schemă organizatorică ce orientează emoţia spontană către clişeul tradiţional.

§ 56.1. Paralelismul lexical constă în repetarea unuia şi aceluiaşi cuvînt fie în doină, în descîntec ori colindă, devenind nucleu organizator. în altă parte vorbim de cuvîntul-cheie care determină o paralelitate de idei, mai degrabă o nuanţare verbală ori nominală (retorica antică reţine fenomenul sub numele de epanalepsă (cf. supra § 13.6), ca de exemplu:

a. Dacă n-am noroc şi bine,
b. nu mă mai judece nime,
c. că mă judec eu pe mine ...
d. Mă judec şi mă frămînt
e. ca frunza galbenă-n vînt, i. mă judec şi mă gîndesc:
g. Doamne, rău mă vestejesc, h. ca iarba cînd o cosesc;
i. să nu mă judece nime,
j. c-a veni vremea să mor

1. şi-oi avea judecător...
(Teculescu, nr. 31)
Cuvîntul subliniat („judece") constituie, din cîte se vede, clementul ordonator al întregului segment liric. Prezent mai în fiecare
266
vers, sub forme flexionare deosebite, acesta creează stări şi nuanţe diferite, îngroşîncl tonul general al scurtei doine.
Paralelismul lexical anaforic ori epiforic sau anadiplozic face ca poezia „măruntă", cum numeşte Tache Papahagi catrenul liric, să evolueze către o alta mai amplă, fabulativă.
Se poate spune că fiecare clin acestea ar fi proprii anumitor categorii folclorice? Greu de susţinut, asemenea modalităţi fiind frecvente în toate creaţiile orale. Am spune totuşi că paralelismul anaforic, ca unul ce apasă pe primele cuvinte, ca să îngroaşe stările afective, ar fi mai acasă în doine, cum este în cea de mai sus, sau ca în exemplul următor:
Mîndru înfloare norocul, da' nu-nfloare în iot locul, că-nfioare pe lîngă cale. (Ibidem,, 17)
Paralelismul anadiplozic, prin retorismul viguros pe care-1 produce, este mai propriu baladei (cf. § 45.7) şi descîntecului.
§ 56.2. Paralelismul sintactic reprezintă o expunere siiflilară, sub forma unor propoziţii-versuri orînduite simetric. Avîrid rol mnemotehnic, sistemul este folosit de autorii anonimi la muîarea ideilor pe anumită schemă şi la nuanţarea sentimentului. Paralelismul sintactic este: a) sinonimic; b) antinomic.
Din exemplul de mai jos:
"Taci, ihiftiă-H sinul meu 'şi nu spune că ţi-e rău,
inimă,-7i piept la mine, -Nu mai spune la ninie ; * fii, inimă răbdurie-. cuta e tina sub fcâfcite, "fii, inimă, răbdătoare "~-~eum c tina sub picioare
(Ibidcm, 60)
se remarcă cum nu se putea exprima mai bine sentimentul de" tristeţe apăsătoare. Comunicată doar de primele două versuri, în următoarele cel ce-şi plînge durerea nu face altceva decît s-o reia la acelaşi ton liric (şi desigur şi melodic) prin termeni sinonimici ca: „sîn" = „piept"; „răbdurie" = „răbdătoare"; „călcîie" == „picioare". Astfel că modificările în conţinut sînt numai aparente, dar necesare exprimării lirice.
Asemenea modalitate de exprimare, atît de proprie autoriloi anonimi, fundată pe tautologic ori pleonasmul retoric, este curentă în lirica populară. Ea s-ar încadra în ceea ce Al. Amzulescu numeşte - paralelism progresiv sau de gradaţie (Contribuţii la cercetarea structurii poetice... p, 11) şi care răspunde unor stări afective potrivite. La exemplelu de sus, mai adăugăm cîteva:
sau;
hi rău ca calu-n ham, las'să trag dacă n-an: neam; ■trag în rău ca altu-n bine, *• las' sâ trag că n-am pe v.imc ; toată lumea are neam, numai eu pe nime n-am
(Pompiliti, XL, 37
j/ai, aproape i de urîi, _ca piciorul de pămint ... şi-s aproape de necaz ca năframa de obraz
(Teculescu, 70)
Lasă dorul să s-alerge să vedem ce s-o alege, lasă dorul să se ducă "^-.sâ vedem de. s-apucă. '
(Ibidem, 84)
In ultimele două exemple, cu toate că termenii: „urît" faţă de „necaz" şi „s-o alege" faţă de „s-apucă" sînt mai îndepărtaţi ca înţeles, ei sînt totuşi sinonimici.
Ceea ce socot potrivit, este să atrag atenţia asupra plasticităţii limbajului. Versurile, deşi schematice, ele devin sugestive tocmai prin imaginile atît de inedite în formularea lor. Pentru lectorul cultivat de poezia scrisă, lirica populară are o coloristică particulară.
§ 56.3. Paralelismul antinomic, fundat pe opoziţii, oferă autorilor anonimi posibilitatea de a exprima stări sufleteşti antiteticei, într-un mod deosebit de subtil. Astfel, în exemplul de mai jos, găsim o ilustrare a acestei modalităţi, frecventă în lirica ardeleană :
268
joacă om frumos \^.-creşte iarba-n loc piettos, ■"> ^imde joacă om urii ^se usca iarba pe rît.
(Ibid., 77)
Versurile încrucişate din unele scurte poezii alternează în altele (doine sau strigături) cu versuri îmbrăţişate, ca de ex.:
Eu ştiu numai despre mine, cum mi-e astăzi, nu mi-e bine, cum e mine nu-i alt'data, bine nu mi-e i:iciodat(ţ {Ibid., 19)
Există şi paralelisme sintactice mixte. După versuri din prima categorie, urmează o expunere alternantă ca în exemplul citat mai înainte. Asemenea modalităţi de exprimare conferă scurtelor poezii o îamîădiere deosebit de agreabilă, care surprinde prin neprevăzut. (Vezi şi Liliana Ionescu, p. 59,

62.)
§56.3.1. Paralelismul sintactic — sinonimic şi antinomic — este organizat formal pe unităţi de versuri alternante, două cîtc două. într-un exemplu de mai jos, acesta poate fi distribuit şi pe unităţi de cîte trei versuri:
"Cîte poame sînt de vară, I< , nici una nu-i mai amară /Hca maica de-a doua- oară. V' Cîtă poamă c tomnic, irAinici una nu e dulcie
jca măicuţa cea dintlie. , (Ibid., 37; cf. şi 122)
Ceea ce atrage atenţia în paralelismul de asemenea natură este simetria.
§ 5G.3.2. Paralelismul compoziţional constă în repetarea, în poezii — fie lirice, ori epice — mai ample, a unor părţi sau numai a unor versuri. Acestea dau sens stilistic, devin axe organizatorice. \Tc-am oprit asupra acestei modalităţi de exprimare cu ani,în urmă (cf. Folclorul, 1947, pp. 108, 138-140).
§. 56.4. în finalul capitolului privitor la doină, am dori să subliniem lupta ce se dă în sufletul colportorului anonim între tradiţie şi inovaţie, între clişeul itinerant şi tendinţa către inedit manifestată de acesta.
269
i
Fundată pe rigorile stilului oral, lirica scurtă este, din cîte se observă, hărăzită la pastişă, la contrafacere. Sînt numeroase catrene care reproduc aproape aidoma modelul, motive, în linii mari, aceleaşi. De aceea e şi greu de făcut o distincţie, atunci cînd se parcurge o colecţie cu asemenea producţii, între ce este original şi ce este decalc. întîlnim mereu aceleaşi teme şi motive, cu metafore „încremenite" şi procedee stilistice standardizate.
Şi totuşi în mulţimea imensă de versuri adunate şi publicate, se află destule perle care fac faimă liricii populare. Departe de academism şi didacticism, libere în improvizaţie, uneori cu asonante, lipsite de o ritmică cu orice preţ căutată, ele se apropie mai degrabă de modernitate decît de o tradiţie închistată, vetustă. Prin inocenţă şi graţie, fruct al unei fantezii mereu proaspete, multe din ele pledează pentru o idee poetică, pentru o nouă structură. Căci cu toată mulţimea clişeelor utilizate de poetul anonim, doina nu produce impresia de conglomerat de imagini, fie ele şi frumoase. Fiecare produce efect stilistic prin structura artistică şi sensul poetic. G. Călinescu, în Principii de estetică, formulează într-un loc un mare adevăr: ...Emoţiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenţie şi chiar banalitate, solemnitatea fiind o ceremonie, o repetiţie de gesturi colective (subl. aut., p. 28). Este tocmai cazul doinei populare ardelene. Acelaşi vorbeşte, mai departe, că: ...Aşadar, în orice operă mare proporţia dintre conformism şi noutate este în favoarea celei dintîi. Astfel că, oricît de spontană este doina, fiind cîntec al unui moment, pînă la urmă improvizaţia se dovedeşte a fi un montaj iscusit de scheme şi metafore pe-trificate. Cunoscînd bine tradiţia, poetul anonim preia şi dezvoltă, face şi desface, doina fiind un admirabil joc liric de conformism şi inedit între imaginea tocită şi o alta nou recreată.

DISCURSUL LIRICO-NARATIV
§ 57.0. Cu toate că discursul lirico-narativ se întruchipează dintr-o aceeaşi substanţă emotivă, totuşi acesta posedă cîteva trăsături stilistice deosebitoare faţă de cel precedent. Acestea decurg din însăşi natura „cîntecului de lume", alta decît a „doinei". Căci, pe cînd doina este poezia singuratecului, fată ori fecior,, deci a neprofesionistului, cîntecul este „zis" îndeobşte de lăutar,, sau de cel care 1-a învăţat, în faţa unui public.
270
Din aceasta decurg structuri stilistice şi ele deosebitoare: am văzut că doina este fundată pe o sintaxă afectivă, în limitele unui monolog fictiv, pe cînd cîntecul este expus după regulile unei poezii multiepisodice, cu structură proprie. Ci*; aDealtminteri însuşi sistemul de.comunicare al celor două categorii lirice diferă. Pe cînd în sfera discursului subiectiv-obiectivat „eroul liric" are o lume proprie poetizabilă, mereu alta, chemată sări fie sprijin efuziunilor spontane, încontinuu retrăite, în a celuilalt, lirico-narativ, sistemul funcţionează după o tehnică programată. Se observă predominanţa clişeului: un anumit cîntec se zice la plecarea în armată a feciorului, sau altul la plecarea fetei din sat, un altul se aude la circiumă sau horă etc. Toate sînt asociate de o practică curentă a vieţii, în limitele căreia cîntecul primeşte anumite semnificaţii. Chiar cînd sînt cîntate păsări — cum este cucul, sau animale — ca murguleţul, nu semnifică nimic mai mult, decît ceea ce oferă natura lor intimă: cucul „vine" şi „se duce", cîntă „a jele" şi „a ciobănie"; murguleţul zboară „ca ghidul" la mîndra, „stă trist", e legat de gard etc.
Din cîte se vede, şi semnificaţiile ce decurg din astfel de structuri devin limitate, fiind corelate cu însăşi existenţa indivizilor. Astfel, cîntecul nu sugerează, ca doina, o zonă ideală; acesta este mărginit la însăşi fabula expusă episodic. De aceea în cîntec se conturează, mai mult decît în doine, motive şi teme.
& **> ,
§ 57.1. Tematica — expresie a mediului. Spuneam că doina este poezia unor momente de trăire

emotivă sub specie aeternî-tatis. Impersonală, ea este şi atemporală, fapt care nu se observă în sfera cîntecului de lume. în cel din urmă se răsfrîng perfect aspiraţiile unor categorii sociale, modul lor de trai, dezvoltă sentimente de care unii şi alţii sînt stăpîniţi, poetizează o „actualitate" mereu fluctuantă în strîns raport cu viaţa cotidiană din anumite perioade istorice. La mijloc este vorba, aşadar, de aspecte ale vieţii oglindite în cîntece de lume, de stări afective generale în epocă, care provoacă reacţii puternice în sînul colectivităţilor.
F. Baldensperger vorbeşte de o concordanţă între operă şi o parte din public, de elemente variabile ale succesului, care rareori sînt toate estetice; mai discută aspecte ale notorietăţii sau caducităţii unora dintre creaţiile aflate în vogă la un moment dat.
Cîntecul „de lume", erotic, aşa cum 1-a transmis tradiţia orală şi pe care l-au cules mai întîi V. Alecsandri şi M. Eminescu, apoi M. Canianu, Gr. Tocilescu sau T. Pamfile, n-am putea spune că era frumos, în totalitatea lui. Şi totuşi acesta s-a bucurat de
271
un mare succes. Era ascultat de toată lumea, fiind în repertoriul lăutarilor profesionişti ca şi al oamenilor din mijlocul cărora s-a ridicat colportorul, fiindcă corespundea unui regim afectiv comun în epocă. Un mare public era dornic să-1 asculte şi-1 cerea cu insistenţă, fie în grădinile publice, fie la cîrciumi ori la nunţi şi alte petreceri populare. Nici una dintre creaţiile folclorice n-a fost cerută cu atîta plăcere decît cîntecul de lume.
O cercetare mai minuţioasă, din punct de vedere istoric, ar duce la concluzia că între cîntecul „prostesc" „de liuboste", de care vorbesc cronicarii, şi cel cules mai întîi de Anton Pann şi apoi de ceilalţi folclorişti se pot stabili legături. Prin aceasta vrem să spunem că tematica este tradiţională, primind cute noi de-a lungul etapelor istorice, parcurse de societatea românească. Vom fi avut noi şi un cîntec de curte, al castelanului medieval, sau altul clerical, al călugărului, aşa cum se obişnuia în lumea occidentală? Poate cîteva motive aflate în unele colecţii au rădăcinile înfipte în această lume a evului de mijloc. Materia la care ne vom referi aparţine cîntecului folcloric transmis pe cale orală, este poezia populară din a doua jumătate a secolului al XlX-lea. Ea poartă toate semnele unor structuri cu o sintaxă caracteristică şi o natură proprie a imaginilor artistice, a limbajului poetic.
§ 57.2. Zis de lăutar, cîntecul popular înfăţişează orizontul de viaţă al acestuia, imagini şi un limbaj care, cu toate că au legături cu limbajul comun al tuturora, sînt totuşi o creaţie a acestuia. Cîntecele erau cerute, fără îndoială, de un anumit public, de cheflii şi libidinoşi, dornici să audă pornografii ori multe nimicuri sentimentale. Versuri ca următoarele: ...scosei calul din obor, / trăsei gheata din picior, j dcdei ţărilor ocol, j toate fetele mă vor... (vezi Tocilescu, I1(1900), şi multe altele ca acestea, nu sînt decît iscodiri ale unui profesionist mediocru, lipsit de imaginaţia şi sensibilitatea omului trăit în singurătatea naturii (cum se întâmplă în doine). Dacă însă astfel de versuri circulau într-o vreme şi erau cerute chiar foarte mult, aceasta se explică prin gustul publicului.
Cei care dezvoltau cîntecul narativ multiepisodic se conformau unor cerinţe ale multor ascultători lipsiţi de sensibilitate şi fantazie. Astfel că nu numai tematica are puternice legături cu mediul social, ci însăşi natura imaginilor poartă amprenta concepţiei de viaţă a lumii de la începutul secolului nostru, în mijlocul căreia cîntecul de lume se făcea auzit. Aceasta era formată întîi de toate din periferia oraşelor şi din lumea satului intrat
272
într-o fază nouă de evoluţie (se năştea acum o burghezie şi în cuprinsul acestuia).
Astfel, dacă doina este impersonală şi bucolică, cîntecul de lume devine lacrimogen, de un sentimentalism factice. Colportorul „suferă" dimpreună cu „eroina" sau „eroul": Oftează mîndră, oftează, / toată lumea să te crează / c-ai fost neicăi de-amurează (Tocilescu, Iv 220); sau: de trei zile n-am dormit, / de trei zile şi trei nopţi / şi-am mâncat porumbi necopţi (Ibid., 219).
Se observă acelaşi sistem al repetiţiilor, ca şi în doine, susţi-nînd însă o falsă sensibilitate şi o lipsă totală de fantazie.
Expunerea se face la modul realist. Expresie a acestui mod, din care nu lipseşte dialogul real, este şi imaginea banului, care copleşeşte o bună parte din cîntecul de lume. Dăm un singur exemplu, ilustrativ în această privinţă:
— Marioară dintre bălţi, na o rablă şi doi zloţi,
şi nu te iubi cu toţi!
— Foaie verde şi-o lalea, nu-mi trebuie rubla ta, ci-mi trebuie bani mărunţi, ca să mă iubesc cu mulţi.
{Ibid., 225)
(Cf. colecţiile: Tocilescu Ix; Tudor Pamfile, Cîntece de ţară, 1913.) Asemenea banalităţi evoluează, de cele mai multe ori, către un limbaj trivial, sau evocă detalii cu totul insignifiante, lipsite de un elementar simţ poetic (cum se remarcă chiar din exemplele de mai sus).
§ 57.3. Colportorii expunînd materia după normele stilului direct, imaginează dialoguri realiste — în

locul celor convenţionale din doine —, de felul următor:

Foaie verde sălcîoară,
draga neichii Marioară:
— Ce-ai în guşă, Marioară}
— Mărgărit şi tămîioară.
— Dă şi neichii mărgărit...
(Tocilescu, p. 223)

Se observă cum după formula introductivă de rigoare: „verde,, verde şi iar verde"; sau: „foicica foaie fragă", „foaie verde d-avră-measa", „foicica trei granate" ş.a.m.d., urmează enunţul liric.

Acesta este limitat la un vers-cheie ce se cere dezvoltat episodic, în modul următor: „...de cine dorul se leagă"; „...tinereţe ce-am avut"; „... bună mi-e vremea, / rea mi-e inima"; „...Jelui-m-aş şi n-am cui"; „...şezui jos şi mi te-aştept"; „...inimioara nu mă lasă"; „...bate murgu cu picioru" etc.

Enunţul se cere apoi argumentat episodic, printr-un, sistem sintactic completiv direct şi circumstanţial. Sînt rare cazurile cînd mai apar versurile paralele, o sintaxă poetică întîlnită în -doina ardeleană. Apar asocierile, în genere de altă natură decît în, doină, ca de exemplu: dorul de voinic sărac / ca fasolea pe arac (G. Derri. T., p. 276).

§ 57.4. Sînt prezente şi în discursul lirico-narativ reluările, repetiţiile, ca de exemplu:

De oftat ce-am tot oftat tare furca pieptului mă doare, Sufleţelu mi s-aprinde, focul inima-mi cuprinde. De oftat ce-am oftat eu s-a niîniat Dumnezeu: nu mai plouă, nu mai ninge... Ah, oftat, oftat, oftat, boală de nevindecat...
{G.Dem. T., p. 276)

Evoluţia poetică graduală care este una exterioară, asociată de lumea înconjurătoare, urmează regulile stilului lăutăresc. Re-luîndu-se stări sufleteşti, ele sînt descrise şi subliniate prin asocieri copleşitoare.

§ 57.5. în Oltenia, Muntenia şi Moldova au fost înregistrate şi doine sub forma unor poezii „mărunte", de 6-8-10 versuri. Dar, în acest spaţiu, ea evoluează către un alt profil stilistic. Din descriptivă, cum se întîlneşte în Transilvania, în noul spaţiu este anecdotică. Sistemul sintactic afectiv, înfăţişat mai sus, ca-pătă o înlănţuire conjuncţională, explicită, cum cere natura narativă a cîntecului. în sfîrşit limbajul, din metaforic şi simbolic, primeşte o puternică coloratură realistă, uneori chiar vulgară.

Asemenea cute stilistice sînt în dependenţă de modul de colportare. De data aceasta doina nu mai este o „voce interioară" a singuratecului, ce cîntă aleanul, ca în spaţiul indicat. Doina anecdotică exprimă, prin gura colportorului, sentimente de dragoste întîi de toate, apoi aspecte sociale. Comunicarea se face la

modul indirect. De la o convorbire cu sine, a „badiului" ori „mîn-drei", colportorii cîntă pe: Manoara de la bălţi (Tocilescu, p. 225); sau pe Mariţa de la Cepari {Ibid., p. 235); Trece bădiţa (Vasile) călare {Ibid., p. 221); Trece mîndrape colnic {Ibid., p. 221); Vine Ioana pe colnic {Ibid., p. 222); Manoara cu bărbat {Ibid., p. 229) etc. Iar „doina" anecdotică se învecinează cu „cîntecul de lume" prin teme şi îndeosebi printr-o modalitate de expunere mai amplă. Dăm în continuare cîteva din aspectele tematice ale cînte-cului erotic (Tocilescu, Ix, 1900): am iubit două surori (p. 232); şapte văi şi-o vale-adîncă (p. 236); suie-mâ, neică, călare (p. 237); puică, tot gîndind la tine (p. 237); la fîntîniţa din plai (p. 244); minară, trecui pe la poarta d-tale (p. 246); Mărioară, dragostea mă omoară (p. 250); nu-s sătul de iubit (p. 251); puica frumoasă (p. 251); cînd dormeam cu puica-n braţe (p. 252); uite dealu, uite via (p. 253); Mario, ce mi-ai făcut (p. 254); la ce să mă otrăvesc (p. 254); scoboram din deal în vale (p. 255); beau, cu amantu mă iubesc (p. 255); amorule, vede-te-aş călugăraş (pp. 257, 258); se duce-o femeie-n lume (pp. 259, 260); leliţă, stau pe-afară (p. 262); omul cu ibovnice (pp. 266, 267, 268); la circiuma din... (p. 265); de amorezat ce sînt (pp. 268, 269); cînd am plecat la-nsurat (p. 270); măicuţa nu mă lasă (p. 271); să laşi uşa descuiată (p. 272); puicu-liţă, sărut ochii şi-o sprinceană (p. 272); răsai lună, mai degrabă (p. 273); Iorgule, gura matale (p. 274); să-mi văd şi copila mea (p. 275); toate păsările dorm (pp. 275, 276); mîndra sade pe maidan (p. 277); puica neichii cea dorită (p. 278); ţine-ţi- bărbăţelu bine (p. 278); te-aş iubi şi nu mai poci (p. 280); hai să-mpărţim dragostea (pp. 283, 284); Mărioară de la Jii (p. 286).

§ 57.5.1. Acestora li se adaugă o sumă de cîntece „domestice" ce expun relaţiile dintre soţ şi soţie (urîţenia, prostia celui dintîi, lenea sau infidelitatea celei din urmă) (colecţia G. Dem. Teodo-rescu), ca de exemplu: Vrednică-i nevasta mea (p. 272); mă bucurai la avere (p. 272); aoleo, ce lenevoasă (p. 273); de ţi-i bărbatu urîi (p. 273); omule, boule (p. 273); arză-l focu de bărbat (p. 274). Atitudinea colportorilor este ironică şi sarcastică.

§ 57.5.2. Frecvente sînt doinele şi cîntecele „haiduceşti", care dezvoltă teme ca (din aceeaşi colecţie): intrarea în codru a plugarului (p. 254); haiducul în codru (p. 258); rămas bun de la codru (p. 255); haiducul la mîndra (p. 256); haiducii prinşi (p. 255); bată-te crucea, bogat (p. 289); biru-i greu (p. 290);

taica mă mină la sapă (p. 290); stau în drum şi mă gîndesc (pp. 290, 291); lancule, de unde vii (p. 291, 292); mititel foc se vede (p. 295);
275
oleleo, spurcat ciocoi (p. 295); despărţirea (p. 295, 296); ţăranul şi ciocoiul (p. 296).
§ 57.5.3. Colecţiile, cu deosebire cele din Transilvania, aduc un număr mare de doine .şi cîntece „de cătănie". Dăm cîteva din asemenea teme (colecţia Teculescu; cifra indică numărul •cântecului, iar nu pagina): cine-a făcut cătănia (18); de cîn\d am prins arma-n tnînă (127); în loc de traistă — puşcă (170; 353; 355); l-a scris neamţu sub steag (183); de cînd m-am câtânit'(252); la Tocilescu, Ix: rămîi, mîndro, sănătoasă (p. 352); vino, mîndro, de mă vezi (p. 353); frumos doarme-un soldăţel (p. 358);'r«w e, doamne, prin străini < să mă duc la ciobănie (p. 359); numai sînge pîn'la brîu (pp. 363, 364).
§ 57.5.4. în sfîrşit, adăugăm cîteva motive ale cîntecelor „de ceremonial" — nuntă (după colecţiile G. Dem. Teodorescu şi Tocilescu): la cefocu te măriţi (G. Dem. T., p. 270); taci, mireasă, nu mai plinge (Ibid., p. 270); ia te scoală, soacră mare (Ibid., p. 271); cît fuseşi la mă-ta fată {Ibid., p. 271); a) bine mai trăiam la mama (a miresei) (Ibid., p. 271); înfloriţi flori (Tocilescu, I1: pp. 403, 404); taci, mireasă, nu mai plînge (Ibid., p. 405); zorile miresei (Ibid., pp. 405, 406); hora miresei (Ibid., p. 406); cîntecul cumătrului (Ibid.,j). 407); oraţie de nuntă — iertăciunea (Ibid., p. 408); versul colacului {Ibid., p. 409); la poartă {Ibid., p. 412).
§ 57.5.5. în lirica românilor se găseşte un mare număr de motive ce dezvoltă o tematică a păsărilor. Dăm cîteva din cîn-tecele care evocă „cucul" (Colecţia Tocilescu, I1(pp. 325—336): cuculeţ, de unde vii? (p. 325); cucută de la pădure (pp. 326, 327); cîntă, cuce, numai mie (p. 326); cucul cîntă p-un bolovan (p. 326); se cearta cucu cu corbii (pp. 327; 333); unde-aud cucu cîntînd {p. 327); cucuie, vara vii, vara te duci (p. 328); ţipă punt corbului (p. 329); cuculeţ, unde-ai iernat (p. 329); cucuie, voinicule (p.331); cîntă cucu sus pe cracă (p. 332); vine cucu de trei zile (p. 333); cucu, l-aş prinde ibovnic (p. 334); mi-a cîntat cucu-n făget (p. 335); cîntă cucu şi-o mierluţă (p. 335).
Discursul ironic-aluziv: strigătura
Spuneam mai sus că doina este expresie a unei „voci interioare", o poezie intimă a singuraticului, exprimată în forme obiective. Strigătura, dimpotrivă, nu poate fi concepută fără public. Am
276
spune că însăşi colectivitatea este cea care incită spiritul creator, aceasta face ca să fie auzit catrenul aluziv şi ironic tocmai în toiul petrecerilor, mai cu seamă al jocului.
Fiind spontană, spumoasă, plină de duh, asemenea poe/.ie ţine de firea poporului, unul înclinat mai mult decît altul către haz şi satiră.
§ 58.1. Sînt strigături cu caracter admirativ, un soi de doine,, comunicate doar la un nivel intonaţional ridicat. O doină, analizată mai sus (§ 24.3), a ajuns în sfera strigăturilor exprimată, prin aceleaşi versuri:
Badea care mi-i drug mir n-arc casă, nici mofit. n-are brazdă în ogor, numai cioarta cit şi nor. [Flori atent, p. 543}
Similare ca structură formală, versurile primesc alt rost în cercul ascultătorilor. Adresate direct, ele vizează o persoană aflată de faţă, la horă de cele mai multe ori.
Asemenea catrene, ca să exprime cit mai pregnant sentimentul ie admiraţie, sînt îmbrăcate în haina strălucitoare a limbajului colorat, a metaforei cu care doina ne-a obişnuit, a unui limbaj ornant, încadrat în variate procedee retorice. Din exemplul următor:
Miresucă, miresucă, .ţi se cade cu cunună,
ca şi cerului cu lună; ţi se cade cu mărgele, "" -ca. şi cerului cu stele {Ibid., nr. 569)
se remarcă o aceeaşi coerenţă retorică perfect sudată cu limbajul metaforic tradiţional. După repetiţia din primul vers (în geminaţie), exprimată printr-un diminutiv dialectal, semnalăm o sintagmă anaforică, şi aceasta cu sensuri proprii vorbirii regionale („ţi se cade" == bine-ţi sade...), ca totul să fie întregit cu cele două comparaţii metaforice, cu caracter de clişeu poetic. Cu toate că versurile sînt în structura lor banale, ele totuşi capătă un ton şi un farmec aparte după felul cum locurile comune sînt potrivite.
277
§ 58.2. De multe ori strigătura este dezvoltată în limitele unui dialog real, purtat între doi care joacă. O întrebare propusă, în sensul următor:
— Măi bădiţă, pană neagră,
care fată ţi-i mai dragă}
primeşte răspunsul, întruchipat în acelaşi sens poetic: >.
— Nu mi-i dragă orişicare,
mima cea ruptă din soare! /
(Ibid., p. 544) /
§ 58.3. Cele mai multe strigături se disting prin latura lor ironică. Stăpîniţi de multă voie-bună, cei ce petrec însoţesc jocul cu versuri atunci improvizate, după un model tradiţional; cele mai multe sînt

persiflări, în genul următor: Am o mîndră ca şi-o cruce, I dar la lucru n-o pot duce. / Diniineaţa-i rouă mare j şi se udă pe picioare (Ibid., nr. 602). Asemenea aluzii delicate evoluează alteori către sarcasm, către ironia batjocoritoare, ca de exemplu: Asta-i mîndra cea voinică, / doarme lîngă mămăligă. / Mămăliga fierbe-n oală, / ea cu somnu se omoară! (Ibid., p. 601)

§ 58.4. Aluzia ironică ia forme dintre cele mai subtile, urmînd cu fidelitate vorbirea comună. Cînd unul din colportorii acestor creaţii orale se exprimă astfel:

Cîte fete-s cu pieptare toate-s strîmbe de spinare; Numai mîndruliţa mea e dreaptă ca secerea... adoptă o atitudine de falsă admiraţie; vrînd să diminueze — aparent — satira, ei obţin contrariul. Prin perifrază şi antiteză, mijloace retorice conduse cu abilitate, provoacă derută pentru un moment, ca astfel să obţină mai mari efecte în public.

CAP. VII
DISCURSUL GNOMIC SAU SENTENŢIOS

§ 59. Discursul sintagmatic (zicale); § 60. Despre un statut al verbului (Proverbul ca propoziţie şi frază); § 61. Despre micro si macrocontext.

§ 59.0. Cugetările populare, cunoscute sub numele de: proverbe sau ziceri şi zicale, apoi de vorbe adinei, cuvinte din bătrîni, vorba ăluia, care atestă largă circulaţie în cercul maselor populare, au un stil concis, apodictic, cu nimic străin de „maximele" scriitorilor şi filozofilor, ale învăţaţilor. Şi acestea sintetizează, în forme particulare, la modul „proverbial", observaţii şi reflexii făcute de cele mai alese spirite din popor. Şi totuşi ar fi greşit dacă am asimila pe cele dintîi, proverbele, cu maximele. între cele două sfere sînt deosebiri de esenţă şi structură formală, ca, dealt-minteri, între oricare altă creaţie folclorică şi corespondentul ei din, literatura individuală (fără ca prin aceasta să izolăm una de alta). Cugetările formulate de marile spirite ale umanităţii (ca La Rochefoucauld, N. Iorga, Goethe) sînt căutate în cercuri cît mai largi şi pătrund, pînă Ia urmă, pe nenumărate căi, şi în sfera maselor celor „necultivaţi". Ne este uşor de închipuit cum maximele formulate de Martin Luther au ajuns „jos" prin sfera bisericii, o cale des bătută, într-o vreme, în această privinţă; după cum ale altora au luat calea cărţii populare, ca de exemplu Albinuşa sau Floarea darurilor. Scriitori, ca Ion Creangă, au fost cei care au difuzat, prin opera lor, o literatură sentenţioasă (o parte preluată din sfera autorilor anonimi, iar o alta creată de aceştia înşişi). Asemenea literatură paremiologică creată şi colportată

ar alcătui ceea ce s-a numit cu termenul de „voces sapientium", cu trăsături distincte de cele create de poporul necultivat, de clasa rurală, numite „proverbia rustica". Acestea posedă o structură folclorică. Ne-am oprit asupra unor asemenea aspecte, deoarece nu se poate vorbi despre o artă a proverbelor decît ţinînd seama de circuitul făcut, de trecerea lor din gură în gură şi, mai ales, de la o categorie socială la alta. La nici un alt gen folcloric nu se poate observa mai bine fenomenul de folclorizare, primirea unor trăsături tipice stilului oral, ca în sfera sentenţiilor. Căci acestea ajung în stadiul de proverb numai prin transferul şi primirea unor semne proprii mentalităţii colective şi pierderea acelor trăsături de artă individuală. Asemenea realităţi stilistice ne oferă monumentala operă a lui Iuliu C. Zanne, Proverbele românilor (în zece volume; folosim buna antologie Apa trece, pietrele rămîn de G. Muntean).

Pentru stilistica proverbelor, — şi conexele lor zicalele (vorbele adînci) — avem în vedere, pe lîngă tradiţia modelului folcloric, şi un alt factor hotărîtor: mediul social (implicit mediul lingvistic). Din acestea îşi trag seva de viaţă cugetările populare, primesc o structură poetică specifică. Căci ele sînt folclorice nu numai prin conţinut ci şi prin stilul lor. Astfel, dacă maximele aduc o materie într-un spirit propriu filozofului sau scriitorului, „proverbia rustica" comunică ceva — la modul asociativ — despre faună şi floră, despre cosmos, ape, munţi etc.; proverbele aduc apoi şi mărturii din viaţa sufletească, morală, comunicînd ceva — ca şi maximele — despre prietenie şi neprietenie, despre viclenie, despre prudenţă şi imprudenţă etc. Aşadar, conţinutul proverbelor şi al zicalelor îl formează însăşi viaţa de toate zilele a colectivităţilor, oglindită însă în forme artistice caracteristice, prin mijloace de comunicare poetică atît de proprii. Şi în cazul de faţă ceea ce dă expresie conţinutului, formînd un tot greu de separat, sînt mijloacele artistice. Acestea însele formează conţinutul.

La o lectură a mai multora din aceste creaţii, fie venite din sfera literaturii scrise („cugetări"), fie din sfera folclorică („proverbe") remarcăm:

— caracterul izotopic al discursului. Este vorba de o mare -coerenţă mai întîi în planul sintagmatic. Oricare ar fi îmbinarea de cuvinte, fie prin parataxă, în asindeton, ca în expresiile idiomatice, fie la dimensiunea propoziţiei sau a frazei ca în proverbe (maxime), discursul manifestă o vădită contopire, greu de izolat.

Asemenea coerenţă se observă în însăşi sfera celor două planuri; nu numai sintagmatic, cum spuneam,

ci şi în planul semnifican-tului;
— o a doua trăsătură, vizibilă cu deosebire în proverbe şi xicători, dar, într-o mai mică măsură, şi în sfera cugetărilor, este vădita orientare a multiplelor forme către model. Variaţiile stilistice se supun unei tipologii sintactice, cu care vom face cunoştinţă în paginile următoare (prin exemplele date);
— în sfîrşit, a treia trăsătură, care ne-a determinat să facem o netă distincţie între diferite grupuri, este exprimarea a o bună parte din aceste formulări paremiologice, printr-un limbaj conativ, care solicită cunoaştere (înţelegere) din partea receptorilor. Alături de această grupă, foarte bogată, nu-i mai puţin adevărat că se află şi o alta; a dictoanelor, o sumă de lozinci cu caracter didactico-moraiizator.
§ 59.1. Asemenea trăsături caracteristice se fac simţite în însăşi sfera a ceea ce poporul desemnează prin termenii de zicale sau vorbe adînci. Ca unele din cele mai reduse forme sentenţioase, ,ca întindere, plastice şi bogate însă în conţinut, ele sînt proprii fiecărei limbi; de aceea sînt cunoscute şi sub denumirea de expresii „idiomatice" („românisme", „galicisme" etc).
§59.2. Prin caracterul eliptic — o modalitate stilistică tipică întregului gen —, multe din zicale devin enigmatice, surprinzînd prin alăturarea de cuvinte cu o sferă atît de contrară, antitetică. Formularea para tactică, în asindeton (cf. supta § 15.2), surprinde îndeosebi prin planul figurat sugerat. Astfel, într-un exemplu ca următorul: beat-mort > beat-tun > beat-Krup, se spune despre cineva din cale afară de turmentat cu alcool. în planul figurat, exprimarea devine hiperbolică = beat ca şi cum ar fi mort: sau: beat atît de tare ca şi puternica lovitură a tunului; iar, după primul război mondial s-a înrădăcinat ultima expresie: a tunului de mare calibru, fabricat de uzinele Krupp. Mai citez astfel de expresii idiomatice: singur cuc, se spune despre cineva care duce o viaţă izolată de societate; foc de paie, pentru o dragoste cu totul superficială, şi multe altele de acest fel.
Din cîte se observă, fuziunea atît de intimă a unor elemente lexicale opuse ca înţeles duce la crearea unor sensuri figurate ce contribuie la îmbogăţirea limbii şi la obţinerea unor mari efecte poetice.
§ 59.3. Sînt o seamă de zicale care evoluează de la asemenea sintaxă poetică asindetică la structura propoziţiei, şi aceasta elip-

tică fie de subiect (exprimat impersonal), iar predicatul e format dintr-o expresie verbală. Astfel: s-a stricat brînza se spune despre-o prietenie pierdută; ori se ţine scai — despre cineva foarte stăruitor, care nu se lasă de ceva, sau de cineva, pînă nu-şi atinge-scopul.
Se observă din exemplele date, cum planul figurativ al expresiilor ţine de mentalitatea unor colectivităţi (de păstori) şi de anumit spaţiu. Căci acolo unde nu există nici oi şi nici scaieţi,, formulările idiomatice nu pot avea loc. (De aici şi concluzia câ zicalele au puternic caracter etnologic.)
§ 59.4. Numeroase zicale exprimă sensuri noi prin modificarea. compoaenţei sintagmatice, în care doar un singur cuvînt este înlocuit cu altul, pentru ca întregul plan semantic să fie şi acesta modificat. Astfel despre cineva care ţine la drum se spune: e-iute de picior, pe cînd: e bună de picior i se spune unei femei de moravuri uşoare; îl ia peste picior, înseamnă câ cineva este în hazul lumii; i-a dat cu piciorul = pentru cineva eliberat cu forţa şi pe-neaşteptate dintr-o funcţiune.
Oricare ar fi natura formulărilor axiomatice şi eliptice, exprimată printr-un limbaj de o rară plasticitate, nu lipsesc din conţinutul lor semnificaţiile, planul figurativ.
§ 59.5. Sînt zicale cu evident substrat istoric. O expresie ca următoarea: Mi-am aprins sau şi-a aprins paie-n cap condensează în ea un aspect al unei întregi epoci istorice, din timpul dominaţiei otomane. Pe acea vreme, ca cineva să fie ascultat de domn, trebuia să atragă atenţia în felul acesta, aprinzîndu-şi paie sau o rogojină pe cap. Vodă da, şi Hîncu ba! prezintă un alt aspect istoric, din timpul autocraţiei în destrămare, cînd domnul începe să-şi piardă din autoritatea sa; fiind contrazis, în ceea ce spunea, de către unul din supuşii săi, acestuia i-a mers faima peste secole. § 60.0. Cele cîteva trăsături generale, semnalate mai sus, iau turnuri sintagmatice noi în sfera proverbelor. Astfel coerenţa, de care vorbeam, sublimată prin elipsă, înregistrează noi nuanţe de mari efecte stilistice în limitele propoziţiei şi frazei. Odată cu aceasta, creşte planul semnificaţiilor, capătă valenţe noi. Căci spre deosebire de „zicale", proverbele sînt formulări apodictice cu o structură stilistică mai complexă; limbajul plastic, impregnat de aceleaşi expresii idiomatice, solicită arcuiri sintactice ample, de unde creşte şi efectul stilistic al acestora.
§ 60.1. Diferenţiate prin conţinut de la o zonă la alta, prin stratificări istorico-geografice tipice fiecăreia, proverbele au totuşi

acelaşi aer comun pretutindeni. Iar acesta este imprimat de aceleaşi modalităţi de exprimare, de un acelaşi stil, pe drept numit „proverbial". Despre un asemenea stil se vorbeşte ca fiind propriu în însăşi literatura scrisă (unii scriitori cui tivind stilul proverbial). Astfel că natura lui este asociată de nişte permanenţe sufleteşti mai adînci, de atitudinea omului faţă de lumea înconjurătoare, care se cere a fi exprimată în anumit fel. Cel ce formulează proverbul are ochiul mult şi atent deschis asupra lumii înconjurătoare; din evenimente şi o întreagă lume de excitaţii externe el trage nişte concluzii, cu

caracter reflexiv, raportate la om şi poziţia lui în societate. Iar ceea ce se formulează are caracter semnificativ, exprimarea fiind cu plan dublu: unul real, iar altul alegoric.
Un proverb ca următorul: Buturuga mică răstoarnă carul mare nu comunică direct şi special nimic despre „buturugă" şi nici despre „car". Va fi fost odată o excepţie, care a izbit spiritul şi care devine regulă în lumea morală. La fel se petrec lucrurile şi cu un altul: Toamna se numără bobocii. Este şi în această formulare ceva ascuns, un semnificant, al cărui sens dă de gîndit celui căruia i se adresează proverbul. La mijloc este vorba de idei şi sensuri sociale exprimate printr-un limbaj şi modalităţi specifice genului.
Arătam că în lirică funcţia limbajului este emotivă {ci. supra, § 55), iar în baladă (în poezia epică, obiectivă) are o altă funcţiune: refer enţială {ci. supra, §42). In proverbe limbajul semnalat mai sus are drept rost să ne pună în contact cu altă sferă; este un limbaj factic, ca să folosim un termen cu circulaţie în lingvistica structuralistă (cf. Jakobson, pp. 88—94).
Este la mijloc vorba de stil simbolic? Ori metaforic?, ca să ne referim la opiniile altor cercetători (vezi Ruxăndoiu, p. 183). Fiindcă am discutat asemenea aspecte ale limbajului folcloric cu alt prilej, putem spune cu destulă siguranţă că asemenea modalitate de exprimare este proprie proverbului. N-are nimic de-a face cu limbajul metaforic din cimilituri şi nici cu limbajul simbolic al colindelor. Natura relaţiilor dintre semnificant şi semnificat, cu planul real şi aluziv, este stăpînită de un specific care aparţine numai proverbului.
La o clarificare a acestor aspecte ne vin în sprijin proverbele-dictoane cu caracter didactic-moralizator, golite de semnificaţii, ca de exemplu: Cu răbdarea J, treci marea. Din cîte se observă, unor asemenea formulări le lipseşte limbajul factic.
283
§ 60.2. Continuăm analiza altor structuri stilistice la dimensiunea propoziţiei. Aspectul sintagmatic devine mai interesant dacă asociem observaţiile cu un Statut al verbului (şi în cazul de faţă, reducem mulţimea exemplelor ce s-ar putea da, la cîte unul singur).
§ 60.2.1. Intr-un mare număr de proverbe, predicatul, la o formă impersonală, trece pe primul loc. Efectul stilistic este considerabil sporit, formularea căpătînd un aer tipic, „proverbial", ca de exemplu: Se joacă ca pisica cu şoarecele. Un acelaşi ecou are şi formularea la indicativul prezent unipersonal (impersonal): trage miţa de coadă.
§ 60.2.2. Efecte stilistice de o altă nuanţă se obţin pria folosirea perfectului compus, atunci cînd se vrea ca să fie subliniate stări încheiate şi asupra cărora nu mai este cazul să se revină, ca de exemplu: Şi-a pus sacii în car.
§ 60.2.3. O altă nuanţă stilistică exprimă formularea la conjunctiv, cu înţeles de imperativ, propoziţia proverbială devenind îndemn, sub formă de lozincă: Să fugi de omul însemnat; sau: să bei vinul, dar să na te bea.
§ 60.2.4. Asemenea proverbe, exprimate la dimensiunea unei propoziţii, devin mai expresive, cînd sînt eliptice de predicat, ca de exemplu: schimbarea domnilor, bucuria nebunilor; sau: mai jos în exemplul de la § 60.4.1. elipsa are loc în limitele frazei.
§ 60.2.5. Este şi un al doilea tip de acest fel, eliptic de verbul copulativ, exprimat fiind doar numele (un adjectiv), ca de exemplu: scump la tarile şi ieftin la făină.
60.3. Formulările de mai sus primesc calificarea de „stil proverbial" nu numai printr-un statut al verbului, prin predicaţia nudă, lipsită de o încărcătură completivă. Ar fi prea puţin. La aceasta se adaugă calităţi, pe care le vom întîlni pe întregul parcurs al expunerii noastre, cum sînt: simetria şi antiteza. Asemenea însuşiri devin mai evidente în structurile mai ample, la dimensiunea frazei, ca în exemplele de mai jos.
60.4. Există un mare număr de proverbe dezvoltate la dimeniunea frazei. Sistemul sintactic întrece, aşadar, cu mult cîmpul plastic al cuvîntului din zicale — ca sintagme eliptice — şi chiar pe cel al propoziţiei, destul de limitată şi aceasta (deseori şi ea eliptică). Cu fraza, de orice natură ar fi ea, ne aflăm în faţa unui discurs paremiologic mai complex. Acesta, deşi exprimat concis şi apodictic, oferă totuşi — prin planul semantic îndeosebi — un tablou cu o derulare mai amplă. Vom urmări mai jos cîteva
284
din poziţiile de bază ale acesteia, chemate să exprime valori stilistice remarcabile.
§ 60.4.1. O coordonare copulativă, ca în exemplul următor: timpul cumpără -paiele şi nevoia le vinde, alătură doi termeni („cumpără" — „vinde") care, ca înţeles, se opun.
Antiteza, ca modalitate de exprimare curentă în folclor, are ca rost să pună în lumină tocmai cele două planuri ale formulărilor proverbiale. însăşi simetria celor două membre ale frazei devine element al expresivităţii. Aceasta se observă mai bine în exemple de tipul următor:
Nici din salce cerc de bute, nici din ciocoi om de frunte.
Eliptice de predicate, cele două propoziţii ale frazei coordonate devin expresive tocmai prin

conciziunea comunicării, prin simetrie şi antiteză, toate calităţi stilistice proprii proverbului.
§ 60.4.2. Cît de variate şi numeroase sînt posibilităţile de exprimare în literatura paremiologică populară se vede şi din exemplul următor: Boul are limbă, dar nu poate vorbi. Este o frază axiomatică fundată pe coordonarea adversativă. Antitetică şi simetrică, şi astfel de formulare (şi formulări legate prin: ci, însă, ba), nu este eliptică. Ba am spune că accentul cade tocmai pe acţiunea verbului (pe predicat).
§ 60.4.3. La calităţile comunicării, semnalate mai sus, mai adăugăm o alta: simetria paralelă. Echilibrul între cele două părţi ale frazei este atît de bine exprimat, încît prima parte a propoziţiilor formează anafore (însoţite de jocuri de cuvinte în aparenţă omonimice), ca în exemplul următor:
Se plînge şi cel ce are, se plînge şi cel ce n-are.
Coordonarea prin alăturare sau juxtapunere imprimă şi aceasta o notă de distincţie stilistică. Formulările, faţă de celelalte, devin mai axiomatice. Remarcabile prin acelaşi joc de cuvinte, dar de data aceasta de natură epiforică, este şi exemplul următor:
Scapă-l din foc
ca să te bage-n foc.
Nuanţarea stilistică vine de data aceasta din sinonimia celor doi termeni finali, ca şi din raportul subordonării explicative. Căci şi raportul dintre propoziţii de asemenea natură introduce în

exprimarea paremiilor folclorice o mare afectivitate, sporindu-Ie caracterul apodictic şi făcîndu-le memorabile.
§ 60.4:4. în această importantă grupă se înscriu pe primul loc subordonatele subiective. Precedînd propoziţia principală, interesul pentru sens este deplasat în direcţia subiectivei. Astfel că aceasta sensibilizează materia, atrăgînd atenţia printr-un mare grad de afectivitate: Cine sapă groapa altuia, cade singur întt-însa.
§ 60.4.5. Deaitminteri, poziţia subordonatelor, de orice naitură: temporale, de loc, de mod etc, este inversă, fapt care aduce,după sine o exprimare particulară, încărcată de afectivitate. Nţi este greu să observăm interesul mare pe care-1 trezesc astfel de propoziţii, gradul de emotivitate prin contorsiunea sintactică, cu mari efecte stilistice. Dăm cîte un exemplu de construcţii de acest fel: Cum îţi vei aşterne, aşa vei dorini (circum. de mod); Unde dai şi unde crapă (două circum. de loc); Cînd soarele intră pe fereastră,, doctorul iese pe uşă (circum. de timp).
§61.1. în planul sintagmatic la dimensiunea propoziţiei, analizat mai sus, îşi fac loc numeroase repetiţii cu caracter iterativ» de tipul geminaţiei (cf. supra § 13.1), ca următorul exemplu: sînge cu sînge nu se spală; sau de tipul epanadiplozei (cf. supta § 13.6) combinat cu o paranomazie, ca de exemplu: cioara e tot cioară, / ia pruna şi zboară.
§ 61.2. Alteori repetiţiile sînt de natură flexionară, de tipul parigmenonului (§ 13.5): cu chiorii chiorăşti, cu gîngayii gîngă-veşti.
§ 61.3. Stilul proverbial se caracterizează, aşadar, prin concizie fundată pe elipsă şi armonie, rezultat al unei tendinţe înclinată spre simetrie.
Dar arta sentenţiilor folclorice este bogată şi în unele procedee ce vin din sfera limbajului poetic. De aceea la constatările rezultate dintr-o analiză a structurilor sintactice, mai adăugăm prezenţa în sfera proverbului a unor figuri de sunete, eufonice,. ca homeoteleutonul; formulări ca: jocul rupe cojocul; sau: sărăcia învaţă pe om ca să fie econom şi altele de acest fel se impun ascultătorilor prin armonie sonoră. Din această sferă atrag atenţia şi altele care sînt un amestec de aliteraţie cu paranomazie şi rimă internă, ca de exemplu: Om frumos j fără ponos j, nu se poate; sau: bucăţica taie viţica.
Unii cercetători desemnează asemenea plan drept alegoric, simbolic. Este important de observat că intenţiile colportorilor

sînt evident didactice, moralizatoare, proverbul exprimat sub orice formă sintactică fiind normă de conduită pentru viaţă.
§ 61.4. Dar proverbul este un micro context in prezentia, ca faţetă a altui macrocontext in absentia. Formularea apodictică este, cu alte cuvinte, un corolar la o experienţă de viaţă trăită sau care ar putea avea loc. Cu tot caracterul material, pozitiv al acestora, semnificaţia se plasează în cele mai înalte şi subtile sfere ale cugetării. De aceea s-a şi vorbit atît de mult despre stratul filozofic al proverbelor ca şi despre specificul lor etnic, formulările fiind proprii unui popor şi unui spaţiu geografic. Şi am spune că aceasta este esenţa fundamentală; cel care rosteşte proverbul sau zicala la momentul potrivit are în vedere tocmai semnificaţia, adică cel de al doilea strat, planul semiologic.
în realizarea acestor sarcini fundamentale genului, colportorii, supunîndu-se modelului paremiologic, fac caz de comparaţie în termenii semnalaţi. Această modalitate nu este comună celei din cimilituri, din lirică sau din alte categorii folclorice. în proverbe este cu totul particulară. Dacă mai înainte (cf. supra, § 16.4.2.) semnalam comparaţii făcute în termenii cunoscuţi, proprii procedeului, în cea mai mare parte

din proverbe comparaţia e făcută de data aceasta în absenţa unuia (a celui cu care se compară). Atîtea formulări enunţate mai sus implică procedeul raportării microcontextului (proverbul) la planul fabulativ, cunoscut de cercul de ascultători (un eveniment petrecut şi devenit legendar sau o întîmplare recentă). De aceea putem spune că avem de-a face cu o comparaţie de natură semiologică internă, care pune în practică un sistem al semnificaţiilor. Astfel: Apa ■trece, pietrele rămîn este un proverb fundat, ca atîtea altele, pe analogii in absentia.
§ 61.4. î. Ca să scoatem în evidenţă modalitatea de exprimare la care ne-am referit, să dăm cîteva exemple de comparaţii incluse de data aceasta în însuşi planul sintagmatic, ca de exemplu: plin de bani ca broasca de pene. Şi \m alt exemplu, de data aceasta comparaţia e inclusă în planul frazei (se introduce prin: cum şi corelativul aşa, sau: cîte ... atîtea). Astfel avem proverbe de tipul următor: cum îţi vei aşterne, aşa vei dormi; sau: cîte bordeie, atîtea obiceie. Asemenea modalitate de exprimare, la care ne-am mai referit, proprie şi ea stilului proverbial, apare mai rar. Frecventă este comparaţia de celălalt tip, in absentia.
287
Am insistat mai mult asupra structurilor sintactice ale proverbului, de la cele mai elementare sintagme pînă la cea amplă a frazei, fiindcă astfel de mijloace corespund funcţiilor acestuia.
§ 61.5. Metafore, cum susţin unii că s-ar afla şi în acest gen (Ruxăndoiu), precizăm şi noi că există, exprimate însă, de asemenea, la un mod specific, ca de exemplu: Strînge bani albi pentru zile negre. Formularea concisă indică, desigur, un plan figurat. Ce vor fi însemnînd „bani albi" şi care este semnificaţia „zilelor negre"? Se lasă ca înţelesul să-1 desprindă cel care aude proverbul. Probabil că cele două adjective antitetice semnifică, ultimul „bătrîneţe", pe cînd cel dintîi „tinereţe". Cele două cuvinte exprimă o puternică abatere de la comunicarea „zero". Putem spune că ne aflăm în faţa unei metafore emblematice, asemănătoare următoarei expresii ideomatice: negură în pungă = „sărăcie"; Dacă avem în vedere şi expresia germană Liigen haben kurze Beine — ca şi altele din paremeologia popoarelor — ne dăm seama că la mijloc este vorba de o particularitate de gîndire şi limbaj proprie acestora.
Analiza stilistică a discursului paremiologic, în limitele de mai sus, constituie doar o schiţă. Extinsă, modalitatea ar arăta, inepuizabilele mijloace de exprimare ale maselor.

RESUME
La rhetorique du folklore, contient deux parties: 1) Vexpresivite du langage qnotidien en tant que poesie, et 2) Problemes du discours folklorique.
Avânt d'etudier â fond ces deux parties de l'etude, G. Vrabie developpe — dans l'avant — propos „Par la rhetorique vers de nouvelles perspectives dans l'etude du folklore (pp. 13—26) — une nouvelle conception sur la poete anonyme-artisan habile et talentueux. Autrement dit l'auteur n'est pas, en folklore, une personne inspiree, jouissant de la grâce divine, comme l'affirmaient Ies romanti-ques; la collectivite dans la totalite ne l'est non plus.
G. Vrabie developpe sa nouvelle conception du poete anonyme en affir-mant que l'individu seul dispose d'un nombre de proce'des tipiques pour la categorie en cause, fut-elle ballade, complainte ou cantique, qu'il fait souvent fondre avec talent et sensibilite dans une nouvelle vision artistique. Cette action se deroule de telle maniere â ce que le creation soit sans cesse paracheve'e grâce au talent de l'interprete et â son milieu linguistique, auquel appartiennent Ies moyens de l'expression artistique.
Le second probleme d'interet general e'tudie est: La creation folklorique et le caractere fonctionnel du langage (§.2). L'auteur developpe Ies opinions de Ch. Bally concernant Ies vertus artistiques du langage parle, par l'affirmation que le langage poetique dans le folklore n'est pas toujours decoratif, et que la beaute n'est pas un signe permanent du mot poe'tique.
G. Vrabie fonde son etude — compte tenu de la variabilite des fonctions folkloriques — sur la diversite des styles. Si dans une certaine categorie folklorique le style est plastique, decoratif, metaphorique, dans une autre ii devient rhetorique emotif, ou symbolique.Ce serait ainsi difficile d'affirmer que Ies moyens d'expression dans la poe"sie des incantations fussent de nature metaphorique, decorative, quoique l'epithete ne manque pas, ou bien qu'ils fussent de nature affective dans Ies devinettes.
Le troisieme probleme d'interet general aborde dans l'avant-propos est „le Texte folklorique — expression d'un mecanisme fictionnel (§.3).
289

Apres des incursions impressionistes «du dehors» du texte, G. Vrabie estime que la rhetorique exige une analyse de «l'interieur» du texte. L'ancien concept de ars dicendi nous vient en aide, et nous offre des procedes qui — tout en semblant veillissant restent particulierement actuels. Cest pour cela que l'au-teur opere une premiere distinction sur la totalite de la poesie folklorique: ii rem-place le concept de l'individualite de l'ecrivain — concept operant dans la cri-tique stylistique — par le concept de

«categorie» ou de «genre» folklorique. En d'autres termes, la rhetorique nous indique qu'il faut substituer â la notion generale de poesie folklorique Ies notions de complainte, de ballade, ou de cantique, considerees des categories folkloriques independentes. De cette maniere l'auteur aboutit â des considerations stylistiques differentes d'une espece litteraire â l'autre en ce qui concerne le langage plastique en faisant des differences cate-goriques entre le langage metaphorique de la devinette, par exemple, et celui de la complainte, ou entre le systeme rhetorique de la poesie des incantations et celui de la ballade. La premiere pârtie de l'etude, l'Expressivite du langage quotidien en tant que poesie etudie l'Art folklorique en tant que proce'de (A) de meme que le Langage decoraţi/ (B).
L'art folklorique, qui abonde en schemas et cliches implique l'idee « d'imi-tation » dont on parle tellement. Mais l'imitation dans ce domaine n'est pas — com-me on le croit parfois — un pur pastiche. Par la suite d'une lecture des plusieurs variantes du meme motif, on remarque d'une part un mouvement continuei de certaines sequences et images typiques et de l'autre un certain nombre d'elements nouveaux, tout ceci etant le resultat d'une incessante activite de l'esprit du peu-ple. Cest cette prodigieuse activite qui caracterise 1 oeuvre folklorique, et c'est par cela qu'elle est differente de la litterature ecrite. Tout ce travail de creation, suscite par des causes differentes — psychiques ou sociales — est regi par le modele — fut-il metaphorique ou syntaxique, du vers ou de l'expression. (cf. § 4)
G. Vrabie poursuit en faisant ressortir le role primordial du cliche et sa fonction estlie'Hque, et en demontrant que le cliche n'a pas seulement un role mnemotechnique — comme on le croyait — mais qu'il a aussi une valeur artis-tique propre, car l'interpretation de la ballade, de l'incantationoudela complainte a besoin d'un certain ritualisme verbal. La poesie folklorique a donc besoin pour exprimer ses idees et ses sentiments de lieux communs, de cliches tout-faits, d'epi-sodes qui circulent d'une poesie â l'autre, des procedes moins utilises par la litterature ecrite. Tous ces elements appartiennent au langage quotidien, et ii serai difficile au poete anonyme — surgi du peuple — de s'en dispenser. On remarque dans la lecture des creations folkloriques que Ies interpretes utilisent un nombre de cliches pour creer un puissant fond sonore auquel s'ajoutent certaines qualites discoursives du lexique folklorique et enfin, quelques signes distinctifs de topique de la phrase poetique. (cf. § 4.3)

Au premier chapitre — qui s'occupe des procedes rhetoriques — G. Vrabie a expose sa nouvelle vision de ce qu'on appelle d'habitude l'harmonie et la musi-calite des poesies folkloriques. II s'agit d'un fond sonore analysable, d'un nombre de traits euphoniques, et d'ele'ments phono-stylistiques. L'auteur parle de l'etriote interdependance qui existe entre la melodie et le mot (§. 5.2.1) entre Vaccent, la pause et le rythme, ii distingue des tonalites ondulatoires, zig-zaguees, saccadees, car le timbre meloqique et celui du vers dependent de l'etat psychique des inter-pretes, l'accent, la mesure, la tonalite — voilâ le fondement sonore des poesies folkloriques. Dans Ies complaintes, Ies cantiques et Ies ballades — categories folkloriques remplissant des fonctions esthetiques primordiales — Ies auteurs ano-nymes ont cree une phrase poetique eurythmique — c'est-â-dire proportionnelle du point de vue syntagmatique et equilibree du point de vuearchitectonique, qualites qui convergent vers une harmonie finale. Dans la poesie des incantations, au contraire, l'expression devient inegale, arythmique, pour redevenir fluente dans le \ deroulement saccade d'une poesie toute particuliere. Ce rythme synchrone avec le geste, le mouvement et le mot doit etre regarde comme ayant une origine magique.
On peut aussi parler d'un rythme social. Pour parvenir â toucher le public Ies mots recoîvent un accent tout particulier, qui donne â l'expression la signifi-cation desiree. Voilâ l'explication des nombreuses sequences exprimees dans le vers libre qui ne' sont coupees que par la pause. L'enchaînement des accents et le contraste entre une tonalite haute et une tonalite basse est annule. Dans d'autres creations folkloriques, comme dans la ronde, l'expression s'associe â un rythme chore'graphique. Dans la poesie de ceremonial (Ies cantiques) la structure du rythme, de meme que celle de l'intonation, sont rigoureusement conditionnees par l'architecture des melodies.
G. Vrabie accorde une attention toute particuliere aux figures euphoniques (§. 6.1-5) telles que ValliUration et Visovocalisme qui apparaissent dans Ies cantiques scms la forme des vers exprimes par anadiploses et coupes par des rimes interieures ce qui non seulement fait accroître l'euphonie, mais cree, aussi un rythme et une cadence harmonieuse. L'euphonie du homeoteleuton est le resultat de la concordance entre Ies terminaisons de deux ou plusieurs vers.
L'essence de l'onomatopee est la creation de mots imitatifs dans le but de rendre Ies sons de la nature ou d'exprimer — par l'intermediaire des interjections — des etats d'âme.
Les interpretes operent dans l'interpretation des poesies folkloriques — grâce a l'intonation, â l'accent et au rythme qu'ils suivent — un nombre de suppressions et d'adjonctions. Ce remarquable phenomene stylistique est etroitement lie â l'unite interieure, â la continuite de l'expression poetique. L'auteur utilise en ce cas le terme de metaplasme, mis en circulation par les rhetoriciens du « groupe de

Liege ». Ce phenomene se materialise en ce que la grammaire appelle la syoncopc, l'apocope et l'e'penthese (§. 7).
G. Vrabie presente dans le second chapitre certains aspects de la plasticite du lexique folklorique qu'on ne rencontre generalement pas en etudiant le langage des ecrivains. II s'aigt d'un nombre de procedes, de figures de style, et de construc-tions lexicales qui donnent au style parle un pittoresque plein de distinction.
On rencontre dans la poesie folklorique aussi un volume appreciable d'ar-chaîsmes accompagnes par des ne'ologismes (§. 8.1) et surtout par des regionalismes, des mots «empruntes » (§. 9.1) polysemiques, qui rendent l'expression poetique plus pittoresque, auxquels s'ajoutent de nombreux mots « vides i> ou des mot « ra-res » frequents dans certaines categories folkloriques, comme la devinette, Ies jeux des enfants, et meme Ies ballades et Ies cantiques.
La discurssivite du mot est encore plus visible dans le cas des numeraux qui se combient dans Ies formes rhe'toriques Ies plus variees surtout dans Ies ballades et Ies cantiques (§. 11). Par l'utilisation du numeral, Ies interpretes obtiennent Ies effets stylistiques escomptes, dont Ies plus frequents procedes sont enume^atifs (ascendents, descendents, hyperboliques). Les mots propres (§. 12) eux-memes se pretent â un jeu stylistique.
L'auteur ciot la liste des phenomenes stylistiques du domaine du vocabulaire par un nombre de « figures »lexicales, fondees sur un systeme de reprises et de repetitions, grâce auxquelles les interpretes anonymes reussissent â creer une atmosphere poetique plus sensible, â devier l'expression vers une zone contigue â l'imagination, et â obtenir un degre accru d'expressivite. Les re'duplications simples et intermitentes (J'epanadiplose, §. 13) sont les plus frequentes, mais ii existe aussi des repetitions â la meme racine (le parigmenon, §. 13.5) la repetition intermitente le long d'une poesie (/"epanalepse §. 13.6). La plupart deces figures morphologiques se combinent et forment des systemes qui font accroître le caractere expressif de la communication poetique.
Dans le troisieme chapitre l'auteur se propose d'analyser quelques proble-mes de la topique, qui se reduisent â un certain nombre de figures syntaxiques et de types de phrase.
Les procedes syntaxiques comptent des inversions et des insertions, et un enchaînement des mots qui rend l'expression plus poetique, plus originelle par les puissants effets stylistiques obtenus. On ne pourrait affirmer que de pareils procedes soient preconşus, deliberement utilises pour embellir l'expression, mais comme ils sont etroitement lies au langage quotidien, ils sont tout naturellement utilises dans la poesie.
L'hyperbate (§. 14.1) et l'anastrophe (§. 14.2) sont des figures syntaxiques frequentes dans les cantiques, la periphrase (§. 14.3) et Yinterrogation (§. 14.5) caracterisent les ballades.
292
De meme que Ies categories folkloriques, Ies phrases poetiques evoluent elles aussi vers Ies enchaînements de plus variees. Les interpretes adoptent une phrase typique dans la poesie des incantations: un mot suit l'autre, selon une to-pique speciale; le verbe on bien precede une serie de reprises, on bien la suit, ou enfin ii s'agit d'un verbe elliptique dans un zeugme, comme on le verra plusloin. Dans les jeux des enfants (§. 15.1) l'encliaînement des mots evolue souvent vers la phrase asyntaxique.
Dans les proverbes et les devinettes, dans les complaintes et les ballades aussi, les propositions s'unissent souvent sans l'aide des conjonctions, par le moyen de Yasyndete, qui rend l'expression plus concise. Mais on ne peut conce-voir l'existence de la phrase asyndetique qu'en alternance avec la phrase poly-syndetiqut. Au lieu de supprimer les conjonctions, les interpretes en abusent, et obtiennent ainsi l'effet rhetorique escompte: celui de donner le plus d'elan rhetorique au discours. II s'agit ici d'une phrase complexe avec «oratio perpetua », comme on l'appelle dans la rhetorique antique, qui n'est pas etrangere d'une mise en scene du mot, et d'une technique de la recitation. La phrase polysyndetique implique quelques procedes typiques, dont l'enume'ration (progressive, regressive et hyperbolique. § 15)
Le paragraphe 16 de YArt du dialogue s'inscrit dans ces problemes de la opique. La valeur stylistique du dialogue est differente selon les categories fol-tkloriques ou ii apparait.
Le dernier paragraphe 17 de ce chapitre parle de la rhetorique de la suppres-sion. La rhetorique antique avait deja signale le « charme de la concision », autre-ment dit le puissant effet stylistique obtenu pare les differentes hypostases de la suppression. On a signale le long de l'etude l'elypse tabuistique, exprimee par le zeugme (dans la poesie des incantations), les formes asyndetiques (dans les proverbes et les devinettes) et les suspensions (dans les ballades).
Dans l'avant-propos au langage decoraţi/ — la seconde pârtie de L'Expressi-vite du langage quotidien en tant que pce'sie — G. Vrabie expose d'une maniere synthetique trois de ses aspects generaux: a) le langage poetique naturel du fol-klore (§. 18); b) le caractere associatif de l'image (§. 19); c) la relation entre l'ima-ge folklorique et l'epoque (§. 20) problemes repris et illustres par des exemples dans les

paragraphes suivants.
Le V chapitre etudie l'e'pithete et la ccmparaisen dans les poesies folkloriques. D'un point de vue general, l'epithete folklorique garde l'esprit de l'epi-thete du langage quotidien. Elle est naturelle et elle acquiert dans les differentes categories de la poesie folklorique des valeurs qui rendent l'expression plus coloree et plus sensible. L'auteurs est d'accord en ce sens avec la distinction que Jean Cohen fait entre l'adjectif en sens restrictif et l'adjectif pictij que Lausberg et d'autres estheticiens appellent epithete metâphcrique. Les epithetes des dernieres
293
categories deviennent ainsi des epithetes pictives ou plastiques. Dans le cas ou Ies interpretes veulent creer des types humains, des portraits de jeunes filles, de jeunnes-gens ou de vieillards, ils utilisent l'epithete assodative (§.21.3).
Si l'epithete est le mot qui decore l'expression et lui donne une valeur plastique, la comparaison implique un processus intellectuel de fabulation, plus complexe. Le rapprochement entre deux termes fait dans le but d'etablir une simili-tude entre eux, d'evoquer un terme par l'autre, a pour resultat une expression plus riche en nuances et le parachevement des intentions artistiques.
Dans la poesie folklorique et surtout dans la poesie lyrique est frequente]a comparaison se'mantique, qui n'a pas de copule (22.1). Dans Ies complaintes on a naturellement â faire â la comparaison subjective, qui peut, par sa nature me-me, former un puissant noyau lyrique. La comparaison hyperbolique, de type homerique (§. 22.7) est frequente dans Ies ballades, la comparaison objective (§. 22.6) apparait dans la poesie des incantations, et la comparaison liyppotypose dans Ies devinettes.
Dans Le systeme metaphorique — une dominante de la poesie folkloriqcue (cha-pitre VI), G. Vrabie etudie Ies figures du langage. L'auteur signale en tout premier lieu la metaphore lexicale, frequente surtout dans Ies complaintes, et dans une moindre mesure dans Ies ballades, Ies cantiques, et Ies devinettes. Elle est exprimee par un seul mot, fult-îl verbe, nom ou adjectif. Dans Ies complaintes de Transyl-vanie on rencontre surtout la metaphore plastique. En refletant la realite par l'in-termediaire d'un art lyrique et plastique plein de couleur, Ies auteurs anonymes — doues d'un rare sens de la mesure et de l'equilibre classique — donnent un nouvel eclat aux aspects typiques du regne vegetal (Ies fleurs, le bois), anima (Ies oiseaux) et du cosmos (la lune, Ies etoiles, Ies eaux). Le procede utilise es l'association des elements de la nature aux tourments des etres humains, en creant par cette voie de l'analogie des images vives et d'une rare plasticite. Le cadre rhetorique dont on a deja parle ne represente que le procede stylistique, tandis que Ies principaux traits de l'image sont approfondis grâce aux re"petitions et aux reprises qui font vivre devant le public Ies tourments du heros lyrique.
En prenant comme point de depart de pareilles images — qui temoignent de l'esprit animiste des masses — Ies auteurs anonymes creent la metaphore symbolique. On pourrait croire qu'il s'agit dans ce cas d'un procede differet, d'un processus abstractif. Pas du tout. Les auteurs eux-memes choisissent dans le langage commun des mots â double valeur aux yrofondes significations. Ainsi, la jeune fille fait appel — pour exprimer ses sentiments d'amour — aux termes ayant une valeur symbolique propre, bien comme dans le langage folklorique: «le basilic » = espoir dans l'amour; les violettes = amour tendre (§.23.4).
La metaphore plurivalente est une autre figure propre au langage poetique du folklofe. On la rencontre surtout dans les devinettes. Elle exprime — surtout
294
dans la lyrique de Transylvanie — la capacite du peuple de peindre le monde, et de completer — non seulement dans le plan des signifies — le processus meta-phorique multilateral et grammatical. Dans le cas de la metaphore plurivalente aussi Ies auteurs anonymes mettent en valeur — du point de vue artistique — certains symboles signifiants comme: «la fleur de couronne », «la croix de perles », «Ies anneaux », qui sont tous des symboles du mariage; â ces derniers s'ajoutent un certain nombre d'epithetes appositionnelles, et de metaphores lexicales qui decrivent Ies qualites de la jeune fille (eglantine couverte de rosee) ou du jeune homme (le beau des beaux). Arrangees d'une maniere paratactique, plus rarement polysynde'tique, Ies vers metaphoriques s'expriment par un large champ associatif, ou la valeur objective des mots se dirige vers le sens de plus grande expressivite, surtout dans le cas ou le langage plastique se combine avec un systeme de procedes rhetoriques. Le schema de la metaphore infirmee est le suivant: a) la substitution metaphorique proprement dite; b) la proposition negative qui infirme la metaphore, parce que fausse; c) une clause explicative qui donne la clef de la metaphore.
La synecdoque et la mitonymie, par rapport â la metaphore, apparaissent moins frequemment dans la poesie folklorique, â cause du processus intellectuel plus subtil et plus complexe qu'elles supposent, auquel l'esprit des masses est moins habi-tue. L'auteur inclut dans le systeme des tropes le symbole, fonde sur î'analogie, qui exprime une idee abstraite par l'intermediaire d'un objet du monde mate'riel et surtout par celui des signes linguistiques qui suggerent un univers de significations et de sentiments.

L'auteur parle aussi des symboles contigents ou vecus (comme dans la lyrique) et des symboles conventionnels ou consacres (comme dans la poesie de ceremonial) et mcntionne aussi l'allegorie (§. 27) et Vironie (§. 28) qui sont pre-sentes dans la poesie folklorique aussi.
Mais le systeme metaphorique defini plus haut ne peut etre compris â fond si on ignore Ies procedes discursifs ou sont introduites Ies images poetiques. La valeur plastique du langage augmente en meme temps avec le cadre rhetorique cree par Ies auteurs anonymes, qu'ils reussissent aisement â imposer, compte tenu du fait que la poesie folklorique est transmise de vive voix, qu'elle est de"cîa-mee et accompagnee par des modes chantants.
Dans la deuxieme pârtie de l'etude, G. Vrabie attaque certains problemes du discours folklorique, et demontre, grâce â l'analyse des textes, comment s'inte-grent Ies procedes rhetoriques dans le discours. L'auteur conşoit le discours folklorique sous la forme d'unites linguistiques ayant un echo poetique plus on moins grand,[et considere — de ce fait — le decou-page du discours en unites structurelles comme naturel. Ces unites sont des ele-ments isomorphiques entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Leur

identification et leur description, de ce double point de vue, est une tâche de premiere importance du folkloriste, car ce n'est que cette ope'ration qui mene vers une analyse integrale du texte folklorique. L'analyse distributionnelle est la defi-nition de la technique formelle, par un ddcoupage du discours folklorique et par sa distribution dans des unites bien etablies par des relations intertextuelles. Ce processus suit un flux verbal continuei et l'isolement des unite"s schematiques se fait en Ies comparant â l'unite qui precede et â celle qui suit.
Cest par cette methode que G. Vrabie analyse le discours methaphonique. La devinette, racontee par Ies plus ruses et Ies inities en face d'un public restreint, preţ â s'amuser pour passer le temps pendant qu'ils travaillent ensemble (au filage de la laine, â l'egrenage du mais) et elle consiste dans une question, d'habitude deguisee sous une forme linguistique Enigmatique (grâce aux tropes utilises). Cest cette forme speciale qui suscite l'interet, reveille la curiosite et anime «le jeu des devinettes».
Selon Ies observations de l'auteur, le discouvs-me'thaphorique peut etre de trois types, selon la combinaison des moyens d'expression de la devinette et selon leur style: a) le discours syntaxique; b) le discours phonostylistique; c) le discours metaphorique plurifiguratif.
Au discours syntaxique appartiennent Ies stereotypie formelles, Ies mots-signaux ou Ies mots-cles, car la devinette fonctionne sur un mecanisme synecdotique. Dans d'autres devinettes, construites sur un modele similaire, le role principal est joue par Ies mots-valises, vides de sens, c'est-â-dire ces mots qui contiennent dans leur racine des formules etranges. II y a de nombreuses devinettes (parigmenon) fonde'es sur des derivations (des adjectifs, des verbes, des noms) ayant la meme racine (§ 32.4).
Les sonorite's imitatives occupent une place de choix au rang des,moyens d'expression typiques de la poesie-enigme. Grâce â leur sonorite specifique, elles orientent l'esprit du public vers une solution possible. Ce procede peut devenir plus complexe en y ajoutant des mots-signaux, et des sens figuratifs (me'taphori-ques, me'tonymiques) grâce â leur forme harmonieuse. La plus rare et la plus ele-mentaire construction en meme temps est Visophonie (§ 33.1). Les devinettes dont les solutions sont les plus eVidentes sont celles ou le mot-signal est une onomatopee, figure de style qui suggere l'action, le geste, le fait, par sa forme sonore meme (§ 33.2).
Les interpretes de la poesie-enigme posent un grand nombre de questions dont la ele" se trouve dans les mots vides, les mots-signaux, partiellement similaires â la racine recherchee, et qui, une fois prononces, creent une euphonie et une harmo-nie sonore. Ce sont des devinettes paronomassiques (§ 33.3) ou en homeoteleuton (§ 33.4).

La plupart des devinettes sont subordonnees au discours tropologique. G. Vrabie identifie et] decrit Ies devinettes-com^anîîseK (hypotypose),les devinettes-me'ia-phoriques de differents degres, ayant un, deux ou trois termes (Ies devinettes pluri-metaphoriques) (§ 34.2), Ies devinettes-synecdoques particulieres (35.1), Ies devinettes unificatrices (§. 35.3) fondees sur l'antithese — antanaclose (§ 35.4), Ies devinettes tnetonymies, ayant la forme d'une serie (§. 36.2), Ies devinettes person-nifications (§37), Ies devinettes plurifiguratives (§38) et anecdotiques (§ 39).
Le discours de la ballade est caracterise par une longueur peu commune, qui entraine un complexe processus narratif, le long duquel naît une intrigile, dont l'apogee est un conflit et qui aboutit â un denouement. Sur ce fond evoluent Ies heros integres â un complexe systeme de relations. Avânt de faire une analyse distributionnelle des segments mentionnes, G. Vrabie etudie la relation entre Vinter-prete et le contexte rhe'torique (§41), et enumere Ies plus importants types de discours des ballades (§42). L'auteur analyse le discours de la ballade enle decoupant dans: a) Vexorde ou l'introduction, b) la narratio, la pârtie la plus ample du discours, ou se trouvent — ordonnes selon des arguments et des contre-arguments — Ies episodes principaux de l'action, et c) le denouement.

Apres le prelude musical j oue â la corne muse ou violon, Ies interpretes introduisent graduellement le public dans le sujet, c'est-â-dire: a) ils annoncent quelquefois le titre de la chanson (ce qui pourrait etre une tentative de gagner la bienveillance du public), b) ils fixent l'endroit ou se passe l'action, c'est-â-dire l'espace ou se meuvent Ies heros, c) et le temps, la periode durant laquelle se deroulent Ies eve-nements. Parallelement l'auteur formule l'enonce" thematique (§43.1) c'est-â-dire ii parle de la nature des themes historiques et sociaux (actualises sans cesse), G. Vrabie parle — dans le paragraphe assigne â la techhnique de la digression — (§. 44.1) des cre'ateurs populaires, non seulement doues d'une bonne memoire (necessaire â l'epoque ou ils ne savaient pas ecrire) mais posse'dant aussi une technique de l'invention de l'interpretation. Dans Ies limites d'un modele connu, Ies createurs anonymes maîtrisaient et utilisaient avec dexterite un nombre de figures de la diction, en vertu desquelles le sujet prenait des dimensions appreciables. Depourvus de toute culture litteraire (la plupart etaient des analphabetes) et depourvus surtout de toute orientation theorique dans le domaine de l'art, ils choisissent pourtant Ies voies Ies plus justes dans l'art de la narration: ils inventent Ies segments narratifs, et Ies arrangent d'une maniere logique et naturelle, sans oublier de Ies couvrir du pathos traditionnel.

Celui qui « ecoute » Ies ballades, ou leslit, remarque dans Ies deux cas la viva-cite du ton et sa musicalite alerte. Contrairement aux complaintes, ou le ton est lent, eVocatif, dans l'epopee he'roîque ii y a une accumulation — par repetitions <ra par simples reprises synonymiques — d'incidents caracterises par une explosion

297

verbale. On parle de la dynamiqne du verbe, soutenue par de nombreuses figures de)& diction, des plus elementaires, comme la reduplication, l'anaphore, l'e'piphore, V anadiplose (§ 45.1—3) jusqu'aux figures complexes, comme la symploque (§ 45.4). Dans le paragraphe sur la me'thode de la caracte'risation des he'ros (§ 46), l'auteur fait des observations concernant la nature et le role des cliches itinerants, et le dialogue specifique de la ballade, et annexe â l'etude un tableau illustratif conte-nants de pareils procedes stylistiques.

Dans le folklore de tous Ies peuples ii y a de nombreuses creations dont le but avoue et celui de preserver la vie et la sânte des etres humains. II s'agit de la millenaire litterature des incantations — prose rythmee ou vers — que le Rou-mains appellent «charmes» et «sortileges». Le discours est conţinu, et ii est accompagne par la mimique et le geste, quand son but est d'invoquer la bienveillance des puissances protectrices ou d'ordonner (dans des imprecations) aux esprits malefiques de quitter le malade. Ces poesies connaissent donc des tonalites Ies plus variees, grâce auxquelles le discours des incantations est tres complexe dans ses structures syntaxiques et sonores, et moins riche en valeurs semantiques. Un plan figuratif serait donc inutile dans ce cas, car l'important est ici le tem invoca-toire ou jmperatif qui engendre une structure particuliere de la phrase, une ainsi-nommee oratio perpetua, coupee de temps en temps par des pauses. Le recit saceade cree une harmonie du discours, et une poesie melodieuse differente de celle des complaintes, des ballades, des cantiques et des poesies-enigmes.

A la suite d'une lecture et d'une analyse attentive des poesies des incantations, l'auteur definit 4 especes de discours: invocatif, imperatif, fabulatij, et mixte.

La premiere sequence du discours invocatoire est une phrase nominale, aceom pagnee par une avalanche d'epithetes, en creant une admirable image qui evolue vers l'allegoire (§ 49). A cette sequence — plus longue ou plus courte — s'ajoute une autre, verbale cette fois. Les elements de la nature, qui pourraient etre Ies auxi-1 iaires de la « sorciere », sont conjures de lui venir en aide. Exprimee au mode conjonctif, l'idee de deşir convient au ton de ce discours, qui implique dans l'ex-pression une topique indirecte et libre. La troisieme sequence qui suit, est celle des circonstances, de lieu et surtout de mode. Le schema syntaxique reprodnit reste — compte tenu des ajustements linguistiques necessaires — generalement le fneme. Ce sont les details ethnographiques et psychiques qui changent.

II resulte — des exemples cites — que Ve'numeration, en tant que figure de a diction, est un moyen d'expression frequemment utilise dans la poe'sie magique et dans les incantatiens, et sa presence est explicable justement par la foriCtion de ces poesies.

L'enumeration peut etre cumulative, ccirme dans l'exemple « anaphorique » cite plus haut, mais iterative aussi. Elle peut etre aussi amplijicatrice ou evolutive,

298

et elle est etroitement liee â une poesie de la persuasion (comme celle des incan-tations). Parmi ces procedes se trouve aussi l'hyperbole, figure plastique qui n'est dans la poesie des incantations qu'une simple repetition. Le discours evocatoire est emotij ou expressif. Les images — d'un coloris specifique — sont completement eclipsees par les elements phoniques, morphologiques et par une topique de la phrase deja signalee.

Dans le discours imperatif l'attitude de l'interprete est differente. La sorciere ou la guerisseuse ne

supplie plus les esprits hostiles â l'homme « d'âtre si bons et de lui accorder ... », mais elle leur ordonne de « sortir », de « s'en aller », de « s'enfuir» pour laisser le « malade o sain et sauf. Le ton utilise est donc imperatif. Une pareille modalite d'expression implique une premiere sequence verbale â l'imperatif, qui a, dans la plupart des cas, de multiples nuances. L'expression est aconjonctionnelle, en asyndete, parataxique. Les verbes, accompagnes par leurs complements augmen-tent l'effet affectif et deviennent eux aussi suggestifs. D'ailleurs, c'est la structure verbale de cette premiere sequence qui fournit au poeme son affectivite et son elan, en donnant ainsi un coloris epique â l'incantation.
A la phrase imperative s'ajoute un complement nominal elliptique de predicat. L'auteur identifie dans une pareille ellipse — tres frequente dans la poesie du charme — une figure syntaxique, designee dans la rhetorique antique par le terme de zeugma.
Aux sequences signalees s'ajoute une imprecation, ou l'imagination est â son aise. La « sorciere », — tout en restant fidele au modele pre-etabli — inverixe" des châtiments fantastiques et grotesques. En simulant la colere et d'autres etats d'âme similaires, elle invente aussi des mots durs, des epithetes et des images pittoresques.
Dans les incantations, «la sorciere » adopte souvent le discours narratif. Cette modalite d'expression n'a rien â voir avec celle du recit des ballades, des cantiques ou des chansons lyrico-epiques. Tout en preservant la nature discursive du genre, l'interprete imagine: a) le. depart de X; b) sa rencontre avec une autre personne; c) leur dialogue allusif; le recit continue par: d) des imprecations; e) un ordre adresse aux espriţs hostiles et f) une formule finale pour conclure. Ces segments forment une structure narrative typique, soutenue par un langage adequat.
Dans certaines incantations, selon le theme (la nature de la maladie) on rencontre le discours mixte. Les sorcieres commencent par un ton evocatif (avec des appels au vocatif) pour passer ensuite â un ton imperatif. L'ordre ainsi formule est accompagne par tous les elements qu'il implique.
Par comparaison â la complainte ou â la ballade — le cantique, poesie chantee et interpretee pour les fetes de fin d'annee — fait appel (pour remplir sa fonction specifique) â d'autres valeurs des mots. Â cause de son caractere d'ode, etant donc une poesie qui fait l'eloge de l'homme et de ses creations, le cantique n'utilise

pas l'epithete ou la metaphore comme la complainte, ni l'hyperbole, comme la ballade. II ne faut pas entendre par cela que cette categorie folklorique soit privee du langage metaphorique. Mais le cantique apporte au premier plan de l'expression le symbole. Les interpretes font appel â ce moyen de l'expression poetique juste-ment parce que le symbole devient un facteur stylistique structurant. Dans aucune autre categorie folklorique n'existent tellement de mots figuratifs que dans les cantiques.
Pour glorifier la prouesse du jeune-homme les interpretes imaginent son combat avec le Hon, animal absent de la faune du pays. Le jeune homme part a la chasse, trouve le Hon endormi, le reveille, lui parle et lui fait face; le combat se termine par la victoire du jeune homme qui apporte le Hon — solidement attache — dans son village.
L'atmosphere dans laquelle se deroule l'action est heroîque, mais d'un hero-îsme different de celui des ballades. Quoiqu'il existe dans ce cas aussi un combat, les moments narratifs tendent â illustrer certains cotes du symbole, voilâ pourquoi les interpretes adoptent une autre phrase poetique. Â la place du discours digressif de la ballade ii y a dans le cantique, un recit rhetorique fonde sur l'ellipse et la parataxe. Le recit des cantiques s'organise donc selon d'autres lois de l'enonce.
En depit de la grande variete des incidents, le sens symbolique reste le meme: Vapologie du heros merveilleux. Dans aucune autre categorie folklorique ne fonctionne mieux que dans le cantique le mecanisme qui relie les deux plâns — le plan de la fiction (constitue par les images legendaires) et celui des significations.
Un autre symbole frequent dans les cantiques est celui du cheval. Le cantique du heros fait ressortir aussi la fidelite de l'animal de meme que l'adresse de son maître qui le selle, le bride, et qui mene la meme vie que lui.
L'expose des motifs se fait selon la methode deja analysee: d'une part Ia narration de certains incidents. Un plan fabuleux, manifestement symbolique, d'une autre, le plan de l'expression (etroitement lie au premier) manifestement rhetorique. Le motif choisi peut etre exploite sous de divers aspects (§ 51.2).
Un symbole-cliche frequemment rencontre dans les cantiques des Roumains, comme dans ceux des peuples voisins, et celui du cerf. Les sujets de ces cantiques evoluent vers une essence poetique differente â cause du symbole choisi — de ses qualites physiques et de sa facon de vivre — si differentes de celles du Hon feroce ou du cheval. Certains de ces sujets racontent, grâce au monologue, des aspects de sa vie, d'autres — plonges dans la legende mythologique — adoptent le dia-logue conventionnel, et evoluent vers les poeme heroîque.
Dans les cantiques on trouve, â part les symboles animaliers, un grand nombre de symboles vegetaux (§. 52). Les interpretes anonymes au lieu de decrire directe-ment les jeunes filles (qui voient naître leur

premier amour ou qui pensent au mariage), evoquent le jardin flenri, la couronne, le pcmmier et le poirier,l'anneau
300
(§ 52. 4)   La couronne devient aussi le symbole conventionnel des « Chansons de la moisson ».
Dans un grand nombre de cantiques dits « professionnels »' on fait l'eloge de certains membres de la communaute rustique — qui remplissent la fonction de maire ou de prâtre — de certaines professions comme celle de « berger », ou de certaines etats, comme celui de « veuf », « veuve », et meme de « pauvre ». Dans ce cas le symbole n'est qu'un simple signe distinctif et n'evolue pas vers une affabulation comme par exemple le symbole du « baton blanc » et du « bonnet ».
Dans la seconde pârtie du chapitre dedie au discours symbolique, l'auteur definit quelques-unes des methodes utilisees par Ies interpretes, autour desquelles s'organisent Ies structures artistiques, qui prennent ainsi la forme de discours coherents specifiques. Leur nature depend du moment ou elles sont interpretees, et de la fonction des categories folkloriques, mais elle depend aussi de l'attitude des interpretes vis-â-vis du recit. Dans certains poemes, un interprete ou un groupe d'interpretes (chanteurs de cantiques ou pleureuses) adoptent le monologue. Dans d'autres, Ies interpretes, assis Ies uns en face des autres, adoptent l'expose dialogue qui est d'habitude une discussion conventionnelle. De pareilles modalites exigent des procedes specifiques, fait qui mene a un nombre appreciable de structures tylistiques   variablas.
II y a aussi des cantiques-romances (§ 54.3) qui sont — â ce qu'il parrait — Ies formes degradees de certains motifs en voie de disparition et, aussi, des canti-ques-madrigaux (§ 54.4).
L'auteur subsume au discours ideographique Ies poesies du rituel agraire et du ceremonial de noce et d'enterrement (§ 54). Les colporteurs, constitue egalement dans ce cas en « groupes » de jeunes hommes ou en groupes de jeunes filles ou de femmes, chantent «le sapin » qu'ils portent avec eux ou «1 a massue » (confectionnee en epis de ble), des figurines modelees en glaise, «le drapeau » etc. Tous ceux-ci ne sont pas concus en tant que simples objets decoratifs. Au contraire, Îs sont evoques ou invoques, on leur confere des significations profondes, polari-sant autour d'eux une somme de traditions et de coutumes soit agraires, soit attachees â la vie de l'individu comme pârtie d'une societe etablie sur des moeurs patriarcales.
Voilâ pourquoi des rituels, tels ceux de la secheresse (le « caloîan », les « pa-paroudes ») sont accompagnes de vers declames d'une maniere rythmique de meme que de gestes ayant â la base la magie homeopathique («illustratio per aquam »). Dans les chansons de «la moisson », on vise la fertilii du sol, en connexion avec la perpetuite de l'espece humaine. Une serie de gestes en decoulent aussi, en tant qu'expression d'une force de la vegetation, de meme que des personnifications mythiques.
301
Les poesies de ceremonial accompagnent des rituels de <« passage » d'un etat social â un autre. Le discours ideographique, fragmente en sequences dramatiques, se concretise en symboles accompages d'enseignes figuratives («le drapeau » associe â la lutte qu'on livre pour conquerir l'etre aime, «le sapin » ou « L'arbre » associes â la regeneration de la vie etc.).
G. Vrabie reunit sous la notion de discours emotif les creations orales qui sont le reflet de certains sentiments intimes — d'amour avânt tout — mais qui peuvent refleter aussi une situation de familie, sociale, patriotique. Ce sont des poesies qui chantent l'amour entre les jeunes, mais aussi l'amour des epoux, des enfants pour leurs parents. Elles expriment les souffrances dues a l'exploitation impitoyable, ou â l'eloignement de la maison, (â cause du mariage ou du service militaire), les aspirations vers la liberte de l'homme ou des peuples.   ■;.-,
Apres une analyse profonde — faite du point de vue de l'attitude des auteurs anonymes vis-â-vis du contenu et de l'organisation des moyens d'expression, l'au-teur a defini trois sous-types du discours emotif: a) subjectif-objectif; b) lyrique-narratif;   c) ironique — allusif.
La complainte, en tant qu'expression d'une voix interieure, appartient au domaine du discours subjectif-objectif. Elle est un ccmmentaire lyrique fait par le jeune amoureux («badea ») ou la bien aimee « mîndra » qui sont ses principaux heros.   Grâce aux moyens d'expression typiques, les epanchements lyriques se detachent de l'auteur et le discours subjectif recoit une puissante note objective. Les tourments des heros sont communiques d'une facon tout â fait originale — sous la forme d'un dialogue conventionnel. Les heros lyriques engagent une conversation imaginaire avec les fleurs, les oiseanx, les eaux, la montagne et le ciel, la lune et les etoiles, avec tout un monde exterieur dont ils font dependre leurs desirs et leurs espoirs, leurs joies et leurs tristesses d'amour. Voilâ pourquoi ces courtes poesies — simples   exclamations   spontanees   de 4, 6 ou 8 vers — etablissent   leur plan expressif selon une syntaxe affective. Et quoiqu'elles soient centrees autour de l'amotir — ccmme Ia « ronde » ou la « chanson d'amour » — leur discours subjectif s'objectivise, et la poesie devient tout â fait impersonnelle.
H   La plupart des ccmplaintes de Transylvanie ccmmencent par un vers enon-ciatij (tableau 2), qui est une formule toute naturelle pour un etat d'âme qui impli-que une prise de connaissance. La structure

syntaxique impose â cette courte poesie une formule axicmatique, traditionnelle. Le vers enonciatif est quelquefois continue et developpe par un autre intterrogatif. G. Vrabie souligne — grâce aux exemples tires des collecticns de ccmplaintes de Transylvanie — la place de choix qu'occuppent dans le discours lyrique les subordonnees, notamment les subjectives et les conditionnelles, qui renforcent le caractere axicmatique de cette espece folMorique.
302
La complainte courte evolue vers de formes plus amples — vers des tableaux epiqucs. La methode dominante du recit reste la meme — celle d'une grammaire affective, qui n'est doublee que par un procede rhetorique special: le paralellisme, fiit-il lexical, syntaxique, ou compositionnel. De pareils procedes s'organisent dans un schema qui oriente l'emotion spontanee vers le cliche traditionnel. (§ 56.1.4).
Le discours lyrique-narratif, quoiqu'ayant la meme substance emotive, a quelques traits distinctifs qui le distinguent du discours subjectif-objectif.
Les structures stylistiques des deux categories sont differentes aussi: si la complainte est fondee sur une syntaxe affective, dans les limites d'un monologue fictif, la chanson est interpretee selon toutes les regles d'une poesie k plusieurs episodes, ayant une structure propre et la the'matique — comme expression du milieu social (§57.1.5).
Le discours ironique-allusif est rencontre dans la chanson satirique improvisee, une espece du folklore lyrique, qui n'existe pas en dehors d'un public. On peut observer dans ce cas comment la collectivite incite l'esprit createur â faire naître le quatrain allusif et ironique juste au milieu des fetes ou de la danse. Une pareille poesie spontanee, etincelante, spirituelle, est l'expression de l'esprit du peuple toujours enclin â rire et â critiquer.
Dans la stylistique des proverbes et de leurs formes connexes, les dictons, l'auteur analyse — â part le modele folklorique traditionnel — un element de la plus haute importance: le milieu social (et implicitement linguistique) d'ou les re-flexions puisent â la fois leur vigueur et leur structure poetique specifique, car elles sont «folkloriques » non seulement par leur contenu, mais aussi par leur style.
Les maximes attaquent un probleme du point de vue du philosophe et de l'ecrivain; les « proverbia rustica » refletent un autre milieu social et donnent — d'une maniere associative — des informations concernant la faune et la flore, le cosmos, les eaux et les montagnes; les proverbes attaquent les problemes de la vie spirituelle et morale, et donnent des informations sur l'amitie et l'inimite, sur la perfidie, sur ia prudence et l'imprudence.
L'auteur continue par l'analyse des expressions idiomatiques roumaines. A l'encontre du langage emotif de la lyrique, ou du langage referenciel des ballades, l'auteur affirme que dans les proverbes est utilise le langage â sens allusif, le langage factique selon l'expression de N. Jakobson (§60.1).
L'auteur poursuit l'analyse des structures stylistiques au niveau de la pro-position et de la phrase (§ 60.2.6), en faisant resortir l'importance de l'antithese et de la symetrie, de meme que celle de certaines formes morphologiques ou eupho-niques (§ 61.1.4). Paralellement â l'etude de ces problemes de syntaxe poetique, i'auteur ^palyse certains aspects concernant le plan semiologique, car — comme on
303
l'a deja vu — la plupart de ces creations folkloriques de ce genre sont charge'es de differentes significations sociales et morales. Certains folkloristes considerent ce plan comme etant allegorique, symbolique.
II est important de remarquer que Ies intentions des interpretes sont manifes-tement didactiques, et moralisatrices, car le proverbe — sous n'importe quelle forme — reste une norme de conduite. Le proverbe est un micro-contexte in presentia qui n'est que le reflet d'un macro-contexte in absentia. Autrement dit, l'expression apodictique este le corollaire de l'experience d'une vie deja vecue ou seulement â vivre.
Une riche table alphabetique — Index analytique — ciot l'etude.

PRESCURTĂRI - BIBLIOGRAFIE

Dicţionare (şi manuale)

Aristotel: Aristotel, Poetica, Bucureşti, 1957.
Ouintilian: Fabius M. Ouintilianus, Arta oratorică, voi. I —III, Bucureşti, 1974.
Fontanier: M. Fontanier, Mantie} classique pour l'etude des tropes ou ele'ments de la science du sens des mots, Paris, 1825. Lausberg: Heinrich Lausberg, Handbuch der Hterariscken Rhetorik. Eine Grundle-gung der Literaturwissenschaft, Munchen, 1960.
Idem, Registerband, pp. 605—957.
Morier: Henri Morier, Dictionnaire de poetique et de rhetcrique, Paris, 1961. Retorica generală: J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, F. Minguet, Fr. Pire, H. Trinon, Retorică generală, Bucureşti, 1974. Gh. N. Dragomirescu, Mică enciclopedie a figurilor de

stil, Bucureşti, 1975.
Lucrări orientative
Baeumer Max L., Toposforschung, Darmstadt, 1973 (Wege der Forschung, Bând
CCCXCV).
Baldensperger, Ferdinand, Literatura, Creaţie, Succes, Durată, Bucureşti, 1974. Barthes, Roland, Rhetorique de Vimage. în: «Communications», 4, 1964, pp. 40 — 51. Blaga, Lucian, Geneza metaforei şi sensul culturii, Bucureşti, 1937. Caracostea, D., Expresivitatea limbii române, Bucureşti, 1942. Călinescu, G., Principii de estetică, Bucureşti, 1939. Cohen, Jean, Structure du langage poitique, Paris, 1966. Coteanu, L, Stilistica funcţională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj, Bucureşti, 1973.
Croce, Benedetto, Poesia popolare e poesia d'arte, Bari, 1929. Dufrenne, Mikel, Poeticul, Bucureşti, 1971. Dumitrescu, Ion, Metafora mării la Eminescu, Bucureşti, 1972.

Florescu, Vasile, Retorica şi neoretofioa. Geneză; Evoluţie; Perspective, Bucureşti,
1973.
Greimas, A, J., Essais de se'miotique, poetique, Paris, 1972. Henry, Albert, Metonyme ci metaphore, Paris, 1971. Iordan, Iorgu, Stilistica limbii române, Bucureşti, 1975. Jakobson, Roman, Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi consideraţii de
perspectivă, în Probleme de stilistică. Culegere de articole, Bucureşti, 1964,
pp. 83-125. Kayser, Wolfgang, Das sprachlichc Kunsiwcrk. Eine Einfuhrung in die Literatur-wissenschaft, Bern und Munchen, 1967.
Lotman, I. M., Lecţii de poetică structurală, Bucureşti, 1970. Lotman, I.M., Studii de tipologie a culturii, Bucureşti, 1974. Marino, Adrian, Critica ideilor literare, Cluj, 1974. Mukarovsky, Jan, Studii de estetică, Bucureşti, 1974. Munteanu, Ştefan, Stil şi expresivitate poetică, Bucureşti, 1972. Poetică şi stilistică. Orientări moderne. Prolegomene şi antologie de Mihail
Nasta şi Sorin Alexandrescu, Bucureşti, 1972. Raţă-Dumitriu N., Critica stilistică, in Analiză şi interpretare. Orientări în critica
literară contemporană, Bucureşti, 1972, pp. 25 — 77. Ricoeur, Paul, La metaphore vive, Paris, 1975. Riffaterre, Michael, Essais de stylistiquc structurale, Paris, 1971. Riffaterre, Michael, încercări de definire lingvistică a stilului, în Probleme de sti- .
listică. Culegere de articole, Bucureşti, 1964, pp. 53 — 82. Sasu, Aurel, Retorica literară românească, Bucureşti, 1976. Seidler, Herbert, Die Dichtung. Wcfţn. Form. Dasein, Stuttgart, 1959. Staiger, Emil, Grundbegrife cler Poctik, Zurich, 1963. The'orie de la litterature. Textes des formalistes russes reunis, presentes et traduits
par Tzvetan Todorov, Paris, 1965.
Todorov, Tzvetan, Litterature ct signijication, Paris, 1967. Todorov, Tzvetan, Poetica. Gramatica Decameronului, Bucureşti, 1975. Tohăneanu, G.I., Dincolo de cuvînt. Studii de stilistică şi versificaţie, Bucureşti, 1976. Tomaşevski, Boris, Teoria literaturii. Poetica, Bucureşti, 1973. Vianu Tudor, Despre stil şi artă literară, Bucureşti, 1965. Vianu Tudor, Problemele metaforei şi alte studii de stilistică, Bucureşti, 1957. Wellek R., Warren A., Teoria literaturii, Bucureşti, 1967. Werner Heinz, Die Ursprunge der Lyrik. Eine entwicklungspsychologische Unter-
suchung, Leipzig, 1924. Zumthcr Paul, Essai de poetique medievale, Paris, 1972.
Die Metapher (Bochumcr Diskussion). în: «Poetica.» Zeitschrift fur
Sprach —und Literaturtvissenschaft, 1968, 2 Bând, Heft 1, Ianuar, pp. 100— 130.

Colecţii de folclor
Amzulescu: Al. I. Amzulescu, Cîntece bătrîneşti, Bucureşti, 1974.
Apa trece, pietrele rămîn. Proverbe româneşti. Ediţie îngrijită, prefaţă, glosar
şi indice de George Muntean, Bucureşti, 1966.
Mohanu: Cinei —Cinei: Culegere de ghicitori, ediţie îngrijită de C. Mohanu, Bucureşti, 1964. Viciu: Colinde din Ardeal. Datini de Crăciun şi credinţe poporane. Culegere cu
adnotaţiuni şi glosar de Alexiu Viciu, Bucureşti, 1914. Drăgoi: Sabin V. Drăgoi, 303 colinde cu text şi melodie, Craiova, f.a. Flori alese: Flori alese din poezia populară. Antologia poeziei lirice, îngrijită de
Ioan Şerb, Bucureşti, 1960. Gorovei: Cimilituri:"Artur Gorovei, Cimiliturile românilor, Ediţie îngrijită şi cuvînt
înainte de Iordan Datcu, Bucureşti, 1972.
Gorovei: Artur Gorovei, Descîntecele românilor, studiu de folclor, Bucureşti, 1931. Marian: S. FI. Marian, Nunta la români, studiu etnografic comparativ, 1890. Meiţoiu: Ioan Meiţoiu, Spectacolul nunţilor, Bucureşti, 1969.

Popescu: Aurelian I. Popescu, Cîntece bătrîneşti din Oltenia, voi. II, Craiova, 1970. Pamfile: Tudor Pamfile, Jocuri de copii, Memoriul al II-lea, Analele Academiei,
Bucureşti, 1907.
Păsculescu: N. Păsculescu, Literatura populară românească, Bucureşti, 1910. Pompiliu: Miron Pompiliu, Literatura şi limba populară. Versuri originale şi tălmăciri. Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Vasile Netea, Bucureşti, 1967. G.Dem.T.: G. Dem. Teodorescu, Poesii populare române, Bucureşti, 1885. Tocilescu: Gr. Tocilescu, Material uri folcloristice, Voi. I, p. 1, Bucureşti, 1900. Jarnik-Bârseanu: Ioan Urban Jarnîk şi Andrei Bârseanu, Doine şi strigături din
Ardeal, Braşov, 1895. Teculescu: Horia Teculescu, Pe Murăş şi pe Tîrnave, flori înrourate, Sighişoara, 1928. « Ion Creangă »: Ion Creangă, revistă de limbă, literatură şi artă populară, Bârlad,
1908- 1920. «Familia»: Familia, Oradea, 1865—1906.
C Studii
Amzulescu, I. Al. Contribuţie la cercetarea structurii poetice a liricii populare, în / Revista de folclor, VI, 1961, nr. 3-4.

Brăiloiu Constantin, Versul popular românesc cîntat, în Opere, voi. I, Bucureşti, 1967, pp. 15-118.
Brătulescu Monica, Cîteva tipuri de metaforă în folclor, în Studii de poetică şi stilis~ tică, Bucureşti, 1966, pp. 81-93.
Chiţimia I. C., Folclorul românesc în perspectivă comparată. Bucureşti, 1971.
Constantinescu Nicolae, Rima în poezia populară românească, Bucureşti, 1973.
Ionescu Liliana, Paralelismul în lirica populară, în Studii de poetică şi stilistică, Bucureşti, 1966, pp. 48-68.
Niculescu Radu, Model şi sens în balada populară românească, în Educaţie şi limbaj Bucureşti, 1972.
Papadima Ovidiu, Literatura populară română. Din istoria şi poetica ei, Bucureşti, 1968.
Papahagi Tache, Poezia lirică populară, Bucureşti, 1967.
Pascu Giorge, Despre cimilituri. Studiu filologic şi folkloric. Partea I, Teză, de doctorat, Iaşi, 1909.
Renzi Lorenzo, Canti narrativi tradiţionali romeni, Firenze, 1969.
Rogoz Adrian, Cimiliturile şi rădăcinile invariantelor grafematice, în Semiotica folclorului, Editura Academiei, 1975.
Ruxandoiu Pavel, Din arta proverbelor, în Folclor literar, Timişoara, 1967, pp. 183-198.
Speranţia Th. D., Versificaţiunea română şi originea ei, Bucureşti, 1906.
Ursache Petru, Poetică folclorică, Iaşi, 1976.
Vrabie Gh., Vart jolclorique comrne procede, în Actes du VII-' congres internaţional d'esthetique, voi. II, Bucureşti 1972.
Vrabie Gh., Din arta literară a doinei transilvănene, în Folclor literar, Timişoara, 1967, pp. 199-217.
Vrabie Gh., Mijloace artistice în balada noastră populară, în Limbă îşi literatură, 6, Bucureşti, 1962, pp. 423—439.
INDICE DE MATERII

316

Lector: IORDAN DATCU Tehnoredactor: ELENA CĂLUGĂRU
Bun de tipar 10 VIII 1978. Tiraj 3100 ex. broşate. Coli ti. 18,75^ Coli tipar 20
Tiparul executat sub comanda
Nr. 1952 la întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918". str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti. Republica Socialistă România